

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E. A. P. DE LITERATURA

**Crímenes y misterios en El club Dumas, de Arturo
Pérez-Reverte : (un análisis narrativo de los códigos de
la novela de folletín de aventuras y el relato policíaco
en El club Dumas)**

TESIS

para obtener el título profesional de Licenciado en Literatura

AUTOR

Agustín Prado Alvarado

Lima-Perú

2008

Para Marietta Andrea, quien me regaló para
siempre su pequeña sonrisa

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	04
PRIMER CAPÍTULO	
1.1 La opinión de la crítica hacia <i>El club Dumas</i>	11
SEGUNDO CAPÍTULO	
LA NOVELA ESPAÑOLA Y LA POÉTICA DE ARTURO PÉREZ-REVERTE.....	45
2.1 La narrativa española de los años ochenta y noventa: la opción posmoderna.....	46
2.2 Pérez-Reverte y su poética de la novela.....	62
TERCER CAPÍTULO	
POÉTICAS DE LA NOVELA DE FOLLETÍN Y DE LA NOVELA POLICIAL.....	69
3.1 La novela de folletín decimonónico.....	70
3.2 Génesis y procedimientos del relato policial: La novela policial clásica y la novela policial negra.....	75
CUARTO CAPÍTULO	
LA POSMODERNIDAD NARRATIVA. UN ANÁLISIS DE <i>EL CLUB DUMAS</i> COMO UNA NOVELA DE AVENTURAS Y UNA NOVELA POLICIAL CLÁSICA Y NEGRA.....	89
4.1 La estructura aristotélica de <i>El club Dumas</i>	90
4.1.1 Plano narrativo.....	92
4.1.2 Plano discursivo.....	103
4.1.3 Estructura narrativa de <i>El club Dumas</i>	107
4.1.4 <i>El club Dumas</i> novela posmoderna.....	108
4.2 <i>El club Dumas</i> novela de palimpsesto.....	112
4.3 Tras las huellas de <i>Los tres mosqueteros</i> . <i>El club Dumas</i> una novela de aventuras.....	118
4.4 Los personajes de <i>El club Dumas</i> y sus lecturas acerca de <i>Los tres mosqueteros</i>	131
4.5 El modelo Dumas frente al modelo Joyce.....	139
4.6 <i>El club Dumas</i> una novela policial clásica y negra.....	144
CONCLUSIONES.....	153
BIBLIOGRAFÍA.....	156

INTRODUCCIÓN

A gran distancia en el tiempo de quienes leyeron *Los tres mosqueteros* (1844) en su formato original, es decir, por entregas semanales en su configuración denominada como folletín, la obra de Alejandro Dumas llegó a mis manos a los doce años, editada en forma de un macizo libro. La novela era una narración de aventuras que tenía como marco histórico la época de Luis XIII en la Francia del siglo XVII. El argumento giraba en torno a las peripecias del joven mosquetero D'Artagnan y sus tres amigos Athos, Porthos y Aramis quienes se batían en lances y estocadas con sus enemigos encarnados en el cardenal Richelieu y su agente Milady de Winter. Las aventuras y el suspense eran pues los artilugios constantes y cautivantes de la novela.

Al descubrir en esa primera lectura que *Los tres mosqueteros* estaba confeccionada como una saga con dos continuaciones, me motivaron a buscarlas por las librerías limeñas; lamentablemente tuve que esperar algunos años para conseguir *Veinte años después* (1845), la segunda parte. La historia había avanzado en el tiempo, y los escenarios y los personajes habían cambiado, pues encontré a un D'Artagnan de cuarenta años, una Francia en plena inestabilidad política bajo la regencia de un nuevo cardenal Mazarino y los cuatro mosqueteros enfrentados en diferentes bandos. La espera por leer *Veinte años después* tuvo su recompensa, pues sigo considerándola mucho mejor escrita que su antecesora. No podría decir lo mismo de la tercera parte *El vizconde de Bragelone* (1847-50) menos conseguida artísticamente para mi gusto aunque con algunas líneas temáticas muy interesantes, pero poco explotadas como ocurre con el episodio del hombre de la máscara de hierro.

He preferido iniciar esta tesis develando mi historia personal como lector porque considero que a temprana edad hay experiencias literarias decisivas para sellar nuestra incondicional fidelidad como lectores de literatura. A partir de la lectura de *Los tres mosqueteros* he privilegiado los libros denominados como novelas de aventuras. Este género narrativo también me educó y condujo en el interés por otros temas, siendo uno de los más importantes el conocimiento de la Historia.

En mi último año en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos empecé a ser cautivado por las novelas de Arturo Pérez-Reverte (Cartagena, 1951). El novelista español ya se encontraba en la cresta de la popularidad entre los lectores hispanos. El primer libro leído fue *El club Dumas*¹ (1993) cuyo argumento dialogaba con la obra de Alejandro Dumas, pues uno de sus libretos gravitaba en la autenticación de un capítulo de *Los tres mosqueteros*. Como parte de la trama se presentaba la “reencarnación” de algunos personajes y la recreación de ciertos pasajes de *Los tres mosqueteros*.

El club Dumas no solamente me produjo uno de los placeres estéticos más emocionantes como lector, pues el resultado de aquella lectura determinó mi decisión de examinar sus eficientes mecanismos narrativos. Es por ello que mi análisis explorará aquellos elementos de la novela de folletín y la novela policial de los cuales se alimentó Arturo Pérez-Reverte.

Aunque hay diversos trabajos críticos sobre *El club Dumas*, la mayoría de ellos no han explicado cabalmente qué aspectos de *Los tres mosqueteros* fueron asimilados por Pérez-Reverte. Sucede casi lo mismo en lo correspondiente a la novela policial. Para ello es necesario sumergirse en

¹ Cito por la siguiente edición Arturo Pérez-Reverte. *El club Dumas*. Alfaguara: Madrid, 1993.

estos géneros literarios como se realizará en esta investigación justamente con la intención de poder detectar lo folletinesco y lo policial en el libro de Pérez-Reverte. Nuestra hipótesis también incidirá en distinguir a *El club Dumas* como un nuevo tipo de texto literario que denominaré como novela policial culta.

La primera dificultad a superar fue localizar la bibliografía crítica sobre la obra de Pérez-Reverte. El problema más grave para los estudios literarios en el Perú sigue siendo la ausencia de fuentes bibliográficas de primera mano. Lo primero que intenté reunir fueron los trabajos sobre la novela folletinesca y la novela policial, algunos textos pude encontrarlos en la biblioteca y la hemeroteca de la Facultad de Letras, que cuenta con una bibliografía bastante antigua sobre literatura española.

La oportunidad de conocer especialistas en literatura peninsular contemporánea y en la obra de Arturo Pérez-Reverte ha contribuido a completar la bibliografía crítica de esta tesis permitiéndome establecer el estado de la cuestión de mi investigación.

Mi análisis sobre *El club Dumas* no desarrolla un acercamiento exclusivamente inmanente, pues también la vincularé dentro del contexto literario de la narrativa española y europea de fines del siglo XX. Justamente recogeré y defenderé las opiniones más resaltantes de quienes han señalado como rasgo hegemónico de las últimas décadas el desarrollo de una novela posmoderna.

Señalaré algunos conceptos teóricos aprovechados en esta investigación. Considero eso sí muy provechoso emplear no una sino diversas herramientas que permitan interpretar los textos literarios. Para realizar el análisis de la novela escogida utilizo los trabajos provenientes de la

narratología principalmente aquellos confeccionados por Genette (1989a, 1989b, 1998) o Chatman (1990), la historia literaria (correspondientes a la novela de folletín, la policial y la española), asimismo me apoyo en la categoría del lector in fabula establecida por Umberto Eco (1993).

En el primer capítulo realizo un arqueo de la crítica que abordó *El club Dumas* y planteo el estado de la cuestión. El corpus crítico revisado proviene, en su mayoría de España. He privilegiado la opinión procedente de la crítica peninsular por dos razones: 1) la primera es de tipo histórico literario, pues me interesaba de manera primordial la observación y la valoración de quienes fueron los primeros lectores y los primeros críticos de la novela y como vincularon este libro en el proceso de la literatura española; 2) la segunda razón responde a una limitación de tipo personal, pues no he podido recolectar las investigaciones de otros países latinoamericanos y europeos, pero si he tomado muy en cuenta la opinión de la crítica peruana por su rápido acceso. De este inventario, deduzco un sumario o agenda problemática e hipotética, imprescindible para cualquier estudio literario.

En el segundo capítulo empiezo definiendo los conceptos establecidos sobre la posmodernidad. También examino las desafiadas posiciones de la crítica que ha estudiado la novela española posmoderna. Es significativo reconocer que la narrativa de Pérez-Reverte interactúa y conforma uno de los eslabones de la novela española posmoderna de fines del siglo XX. En el segundo subcapítulo acopio la poética de Pérez-Reverte acerca de la novela para encontrar la simetría entre sus gustos como lector y su escritura como novelista. Tomo muy en cuenta sus artículos en periódicos y revistas así como las entrevistas para configurar una poética revertiana.

Para el tercer capítulo realizo una presentación del desarrollo histórico y de las características de la novela de folletín y de la novela policial. Esta revisión es necesaria para examinar posteriormente la estructura narrativa de *El club Dumas*. Debo mencionar que la bibliografía sobre la novela de folletín y la obra de Alejandro Dumas es considerable, particularmente retomo los estudios más destacados sobre este género novelístico. Los relatos policiales también cuentan con abundantes investigaciones y análisis textuales destacando los realizados por Tzvetan Todorov (1976) y Umberto Eco (1989).

En el cuarto capítulo efectúo el análisis de *El club Dumas*. Primero empiezo distinguiéndola como una novela de estructura aristotélica, para concretar esa distinción realizo un análisis de los planos discursivos y los planos narrativos y establezco los componentes que le confieren la categoría de novela posmoderna. Seguidamente explico el funcionamiento de las relaciones intertextuales a nivel paratextual. Posteriormente exploro aquellos códigos de la novela folletinesca de aventuras incorporados en *El club Dumas*. Otro punto que desarrollo es la crítica que establece la novela de Arturo Pérez-Reverte respecto a la vigencia de la novela tradicional frente a la novela experimental de estirpe joyceano. Finalizo mi análisis reconociendo *El club Dumas* como un texto que combina acertadamente los mecanismos de la novela policial clásica y la novela policial negra se establece para ello la categoría de novela policial culta.

Esta investigación tuvo el respaldo el apoyo y la confianza de muchas personas a quienes necesariamente debo mencionar por su incondicional amistad y ánimo en la escritura de este trabajo. En primer lugar a la doctora Helena Usandizaga, profesora de la Universidad Autónoma de Barcelona,

quien fue mi primera conexión con los especialistas de la literatura española contemporánea. Mi segundo agradecimiento es a Fernando Valls profesor de literatura española contemporánea de la Universidad Autónoma de Barcelona quien generosamente me proporcionó el material publicado en diarios y revistas españolas sobre *El club Dumas*. Aunque sus opiniones sobre la obra de Pérez-Reverte sean muy distintas a las mías le agradezco su orientación en diversos temas bastante nuevos para mí como la narrativa posmoderna española.

Un reconocimiento muy especial es para mi amigo José Belmonte Serrano, uno de los más importantes exegetas sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte, sus opiniones, ideas, escritos han sido decisivos para iluminar y corregir muchas de mis conjeturas. José Belmonte es quien me vinculó con los investigadores de la obra de Pérez-Reverte en España y en otras universidades europeas, además de proporcionarme libros valiosos de crítica que han alimentado la bibliografía de esta tesis.

Entre mis colegas y amigos de la Universidad de San Marcos agradezco a Carlos García-Bedoya quien me orientó con sus ideas sobre la posmodernidad en narrativa literaria. Mi amistad con Marcel Velázquez está teñida de folletín, pues descubrimos siendo estudiantes de literatura una devoción cómplice por la obra de Alejandro Dumas y por la novela decimonónica. Sus opiniones y nuestras largas conversaciones sobre la novela de folletín han sido valiosas para la escritura de esta investigación.

No puedo dejar de mencionar a diferentes amigos como Julio Galindo devoto lector revertiano, a Diana Ruiz una incondicional de todas las novelas de Pérez-Reverte quien comparte conmigo la lectura y el estudio en la obra de

nuestro admirado escritor. Mis amigos de la revista *Ajos & Zafiros* cómplices de tantos proyectos y sueños literarios especialmente a José Cabrera Alva y Moisés Sánchez Franco con quien he podido discutir con provecho mis ideas sobre novela policial.

Finalmente mi mayor gratitud es para Hildebrando Pérez Grande, especialista en literatura española contemporánea, por su valioso asesoramiento y sus pertinentes observaciones esta tesis pudo concluirse.

Y cierro estos agradecimientos mencionando a la persona más importante de mi vida, mi hija Marietta Andrea, quien espiritualmente me dio fuerzas para terminar esta investigación.

PRIMER CAPÍTULO

1.1 LA OPINIÓN DE LA CRÍTICA HACIA *EL CLUB DUMAS*

Librándose de los caprichos de las balas, los bramidos de los tanques y los avances de enfurecidos ejércitos en su temerario oficio como corresponsal de guerra, Arturo Pérez-Reverte encontraría en la tregua de una batalla el apreciado tiempo para leer y escribir novelas. Su primer libro publicado *El húsar* (1986) tenía como escenario y argumento a la temida guerra.

El reconocimiento literario² se produjo en 1990 con la publicación de su tercera novela *La tabla de Flandes*. Esta obra lo catapultó a la escurridiza fama literaria cuando aún ejercía de reportero de guerra. Diversos críticos de España saludaron y reconocieron en *La tabla de Flandes* un libro con calidad literaria y a su autor como un escritor diestro en el manejo de los recursos

² Nos referimos al reconocimiento sumado al éxito editorial que no tuvieron *El húsar* y su segunda novela *El maestro de esgrima* (1988).

narrativos. El éxito local permitió la traducción a otras lenguas donde sus críticos locales también reafirmaron lo reseñado en España.

Su siguiente novela *El club Dumas* hizo su aparición en las librerías españolas en mayo de 1993. Inmediatamente los críticos enfilaron sus baterías hacia este nuevo libro distinguiéndola por diversos méritos. Puedo establecer que la bibliografía crítica española sobre *El club Dumas* está agrupada, hasta el momento, en tres corpus. El primero lo conforman las reseñas aparecidas en diarios y revistas primordialmente en el año de su edición. El segundo corpus lo constituyen ensayos y estudios académicos, pues utilizan lenguajes y análisis de carácter especializado y están agrupados en historias literarias, tesis y artículos. La mayor parte de esta crítica se encuentra editada, hasta el momento, en cuatro libros: *Arturo Pérez-Reverte: los héroes cansados* (1995), *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte* (2000), *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador* (2002) y *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte* (2003). El tercer corpus son las críticas de enfoques globales que explican las características habituales de sus novelas conectándolas entre ellas. Este tercer grupo está publicado en prólogos, revistas y en los mencionados libros.

El recorrido de este cuerpo crítico se realizará desde dos perspectivas. En primer lugar, la cronológica, que nos permitirá revisar los diversos juicios establecidos en torno a *El club Dumas*. La segunda perspectiva es de tipo comparativa lo que nos llevará a señalar las proximidades y discrepancias de enfoque con otros críticos literarios.

Los primeros textos que comentaremos pertenecen al formato de las reseñas y artículos de corte periodístico y de divulgación especializada como

las revistas literarias³. La organización informativa de este corpus mantiene casi el mismo esquema. Primero, empiezan por dar una breve recapitulación de la vida del autor, remarcando su labor como corresponsal de guerra y señalando los libros leídos en su infancia y adolescencia (Dumas, Kipling, Stevenson, Conan Doyle). Segundo, reproducen sus declaraciones para reafirmar los juicios emitidos. Tercero, conectan *El club Dumas* con *Los tres mosqueteros* y las novelas policiales.

Uno de los primeros artículos publicados fue el de Juan Cruz (1993), quien comentó la nueva novela de Pérez-Reverte en el boletín para los lectores editado mensualmente por la editorial Alfaguara. Comienza con un cautivante retrato del novelista en su labor como periodista de guerra poniendo de relieve el escalonado éxito por los que han pasado sus libros.

El texto de Cruz es una reseña del argumento mostrando las configuraciones temáticas e incidiendo en el carácter policial de la novela por ello recoge la pregunta puesta en la contraportada del libro: "¿Puede un libro ser investigado como si de un crimen se tratara, a través de sus páginas, tipo de impresión, tinta y papel, en un peligroso y apasionante recorrido a través del tiempo y la memoria?..." (1). La interrogante acopiada revela la inscripción de este texto dentro de los relatos policiales. Un segundo punto que aborda es la relación explícita entre *El club Dumas* y *Los tres mosqueteros*.

En un artículo periodístico, Rosa Torres (1993) describe a *El club Dumas* como un texto lúdico. Apoyándose en las palabras del autor presenta a los dos tipos de lectores a quienes está dirigida la novela: "Para unos será una

³ Debo agradecer al profesor y crítico literario Fernando Valls quien me proporcionó la mayoría de estos artículos sin embargo en las copias recibidas en muchos de los textos no aparecen la numeración de la página.

historia de aventuras, pero otros verán que utilizo su propia cultura para tenderles trampas y gastarles bromas a través de los personajes, así jugamos los lectores y yo, y se divertirán como me he divertido yo escribiendo"(s/p). Los enunciados de Pérez-Reverte a la vez de respaldar los juicios críticos de Rosa Torres desprenden la importancia de los heterogéneos receptores poseedores de estos diversos niveles culturales que por medio de su lectura personal están dispuestos a seguir los juegos literarios y culturales planteados en el libro.

El escritor Ignacio Vidal Folch (1993) reseñó la novela destacando la participación del lector. Al igual que Rosa Torres reproduce las opiniones de Pérez-Reverte para apoyar su lectura crítica: "El héroe de mi novela es un "héroe cansado", yo empleo a conciencia trucos del oficio nobles y también trucos sucios, y la novela puede ser definida como novela perversa para lectores, pero también está pensada para que la disfruten los ingenuos, los niños" (44).

Por su parte Manuel Calderón (1993) también inicia su reseña reproduciendo las declaraciones del autor quien explica como planificó y recogió la información para la escritura de su narración resaltando el lado lúdico y divertido de *El club Dumas*. Calderón incide en las lecturas que se encuentran explícitas en la novela fundamentalmente *Los tres mosqueteros*.

Emilio Manzano (1993) nos define al personaje principal como un "híbrido de Sam Spade y Corto Maltés" (s/p) con estas características observamos cuáles podrían ser algunos modelos literarios adoptados por Pérez-Reverte para el diseño de su protagonista. Reconocemos que tanto Sam Spade y Corto Maltés son héroes correspondientes de la cultura de masas, pues el primero pertenece a la novela policial (y popularizado por la versión

cinematográfica encarnada en Humprey Bogart en 1941) y el segundo es un héroe del cómic⁴.

La observación de Manzano es bastante precisa para detallar a Lucas Corso: "Lo que diferencia a Lucas Corso del detective arquetípico, y lo que le confiere un aire francamente original y sugestivo a la novela, es la especialidad investigadora del sabueso: el libro antiguo. Lucas Corso es un especialista en la caza por encargo de todo tipo de joyas bibliográficas"(s/p). Este primer reconocimiento de la especialización del protagonista se convertirá en un signo distintivo en las siguientes novelas de Pérez-Reverte⁵.

La descripción del personaje es válida para darnos cuenta que Lucas Corso no es el típico detective que investiga muertes o desapariciones. Y aunque sus investigaciones se concentren en otros asuntos igualmente se le dibujan ciertos trazos del detective policial literario. Lo que resalta, también, Manzano es el diseño de la construcción del libro.

El club Dumas" está construida sobre un sistema de guiños y referencias literarios. Más allá del gran guiño argumental que constituye "Los tres mosqueteros" de Alejandro Dumas, padre, centellean "Moby Dick", "Scaramouche", "El rojo y negro", "Sherlock Holmes, Edgar Allan Poe, Umberto Eco, Martín del Río, Collin de Plancy, Jacques Cazotte, el "Memorial de Santa Elena"[...] (s/p).

Todas estas referencias son aprobadas por Manzano aunque también no dejará de hacerle ciertos reparos en los excesos de estos "guiños" literarios que justamente por sus excesos puedan parecerse más a un tic nervioso.

Uno de los aspectos evaluados en el libro de Pérez-Reverte se ciñe en el debate sobre los parámetros de la denominada "literatura de calidad" y la "subliteratura". Rafael Conte (1993) al examinar *El club Dumas* es quien ha

⁴ El personaje de Corto Maltés fue ideado por el historietista italiano Hugo Pratt (1927-1995) quien publicó el primer cómic con sus aventuras *La balada del mar salado* en 1967.

⁵ En *El maestro de esgrima* se inicia este rasgo de los personajes especializados en un saber.

emitido su opinión sobre las tenues barreras entre la "alta" y "baja" literatura. Al mencionar la influencia de *Los tres mosqueteros* advierte uno de los elementos empleados del libro de Alejandro Dumas: "Mucha aventura y mucho diálogo también –los folletines desbordaban de diálogos incesantes, no se olvide-" (9). Pero uno de los aciertos de esta crítica es la vinculación entre la novela de Pérez-Reverte y una novela de Agatha Christie *El asesinato de Roger Ackroyd*: "*El asesinato de Roger Ackroyd*- puede proporcionar una pista decisiva para lectores advertidos" (9).

En su lectura Santos Sanz Villanueva (1993) reprocha a la novela el no poder transmitir al lector nada más que el placer de la trama misteriosa y sugestiva, pues no encuentra en *El club Dumas*: "Ni una visión del mundo, ni una idea de la vida de las que esconda toda literatura con ambición" (XIV). Pese a esta polémica aseveración⁶ le reconoce un talento para narrar: "Hay algo en Pérez-Reverte que no se aprende: el pulso para contar bien una historia por complicada y larga que sea" (XIV).

La reseña termina con una llamada de atención al autor: "Pero también hay que reprocharle el haber sido víctima de su propio virtuosismo constructivo. Habría que exigirle que en adelante disponga tantas buenas e infrecuentes cualidades en función de metas más ambiciosas" (XIV). Nuestra discrepancia con el reconocido crítico español se centra en que a nuestro juicio sí encontramos en *El club Dumas* una visión del mundo ceñida en la perspectiva del protagonista y del narrador en la concepción de la lectura y la

⁶ Aunque el mismo Sanz Villanueva posteriormente reconocerá estas opiniones como muy poco atinadas, críticos posteriores sin debatir necesariamente con él reconocerán que en sus libros sí hay una visión del mundo muy peculiar.

narrativa tradicional como actividades vitales que interactúan con la cultura personal de los lectores.

Las siguientes reseñas coinciden en las ideas revisadas y en los favorables juicios: "Así Arturo Pérez-Reverte ha conseguido su mayor perfección y su máximo *"tour de force"* en esta última obra, *El club Dumas*", escribe Joaquín Arnáiz (1993: s/p). Aunque se le hagan algunas observaciones especialmente por las numerosas referencias literarias el balance es siempre positivo: "Desde ese punto de vista, como juego literario, como parodia estilizada y benigna, *El club Dumas* es un ejercicio magnífico y plenamente recomendable", resalta Santiago del Rey (1993: s/p). "La novela de Pérez-Reverte es fina, tejida, precisa y trabajada", anota Carlos Clavería (1993: s/p).

Entre las numerosas críticas que aparecieron fuera de España hemos obtenido la de Jean Pierre Naugrette (1995) quien empieza señalando el poco éxito del que goza en nuestros días el *nouveau roman* frente a la novela resucitada de capa y espada. También lanza un juicio de valor donde actualmente: "Robbe-Grillet sea un don nadie comparado con Dumas" (296). En su reseña se nos recuerda que el rescate y valoración de las novelas policíacas y de aventuras se había iniciado desde el lado académico, donde la semiología encabezada por Umberto Eco, había abolido las jerarquías literarias. Para Naugrette el estudio dedicado por Eco a James Bond en 1966 es uno de los iniciadores de esta línea de estudios académicos. Su análisis de *El club Dumas* elogia los méritos literarios indicando la doble investigación efectuada en la trama.

Con el texto de Jean Pierre Naugrette cierro este primer recorrido por el corpus crítico sobre *El club Dumas*. Estas reseñas y artículos muestran la

aceptación inmediata que tuvo el libro desde su aparición en las librerías. Puedo entonces establecer ciertos puntos sobre *El club Dumas* y las opiniones de su autor:

1. Tiene como modelo hipotextual a *Los tres mosqueteros*, las novelas policiales y los libros de aventuras. Al asimilar estos modelos Pérez-Reverte escribió en *El club Dumas* una novela de aventuras y a su vez una novela policial.

2. Presenta elementos de la denominada literatura popular.

3. Se dirige a dos tipos de lectores. El primero que busca entretenerse simplemente. El segundo sería (un lector in fabula) capaz de seguir descifrar las diversas guiños y marcas literarias que barnizan casi toda la novela.

4. .Es una novela de corte lúdico.

5. El autor defiende un tipo de novela de corte tradicional que tiene su paradigma narrativo en el siglo XIX.

Aproximadamente desde 1995 empiezan a publicarse el segundo y tercer tipo de análisis de incisión más especializado y de recuento. Uno de los primeros textos que confeccionaba un balance de las novelas revertianas fue escrito por Carlos Garayar (1995) quien explica que el éxito con los lectores de las novelas de Pérez-Reverte se debe a: "El tramado impecable de los hechos, la dosificación de los datos y un lenguaje sobrio y sumamente funcional" (3 D).

Garayar probará el aspecto por el cual las novelas revertianas escapan a ser encapsuladas únicamente como novelas policiales. Según su criterio es el tratamiento de los personajes donde se evidencia la distinción. Como lo observa, el héroe policial está signado por un cúmulo de manías o tics que "permiten disimular su falta de complejidad interior. Los de estas novelas en

cambio, tienen diseños más complejos que resaltan su consistencia humana y las motivaciones no siempre racionales que guían su conducta” (3D).

Continuando con los otros rasgos distintivos menciona la ambientación muy bien tratadas en las novelas del cartagenero especialmente en obras como *El maestro de esgrima* donde se reconstruye el Madrid del XIX, en el caso de *El club Dumas* indica que ocurre lo mismo con el mundo de los libreros y en *La tabla de Flandes* el mundo de los anticuarios de nuestros días.

Para abordar directamente a *El club Dumas* y las otras dos novelas que son examinadas hay que resaltar los dos últimos aspectos en los que vuelve a encontrar una diferencia con el género policial. En opinión de Garayar las novelas del español quieren superar primero: el aspecto de la intriga puesto como anzuelo principal del texto policiaco, pues conocido el misterio la obra agota su interés y por lo tanto una segunda lectura perdería atractivo. La forma en que Pérez-Reverte intenta vencer este aspecto es mediante el humor y la dimensión simbólica principalmente en *El club Dumas* y *La Tabla de Flandes*.

El primero es producto de la autorreferencia. Consciente de los límites del género, en *El club Dumas* Pérez-Reverte lo tematiza, haciendo así de la novela un folletín que imita a otro gran folletín- *Los tres mosqueteros*- cuyo desarrollo imita el protagonista. Las situaciones a que se presta esa parodia refuerzan en vez de romperla, la ilusión narrativa al convertir al lector en cómplice risueño de la aventura.

La dimensión simbólica- ensayada ya en el policial, entre otros, por G.K.Chesterton y cuya carencia es gravitante para la adscripción de este género a la subliteratura- emerge sobre todo en *La tabla de Flandes*, novela en la que poco a poco se establece un paralelo entre los sucesos y lo representado en el cuadro que da origen a la investigación, para después proyectar dicha comparación a la vida misma, que es vista como una inmensa partida de ajedrez (3 D).

Hay que aclarar que la dimensión simbólica también aparece en *El club Dumas* aunque su relación no es con el ajedrez como sucede en *La tabla de Flandes*, sino con *Los tres mosqueteros*, ya que poco a poco vamos a

encontrar a personajes de la novela de Alejandro Dumas siendo emulados en sus respectivos roles, en ese orden podemos establecer una semejanza de secuencias entre estos dos textos, lo que sucede es que en *El club Dumas* las referencias se pasean también por otros libros, en cambio con *La tabla de Flandes* el referente principal se centra en una pintura.

El segundo de los trabajos de balance es firmado por Rafael Conte quien ya había opinado sobre *El club Dumas* en una reseña. Su examen sobre la obra narrativa de Pérez-Reverte es un prólogo añadido al libro *Obra breve/1* (1995). Su análisis resalta dos aspectos reconocibles en sus narraciones. Primero, es una literatura surgida de la literatura donde los temas tratados están apoyados en la intriga:

Cree que en toda novela que se precie lo importante es la *historia* contada, más que el *discurso* con que se cuenta, aunque yo personalmente tengo mis reservas y admito lo contrario cuando se hace bien y así lo veremos cuidar al máximo la documentación militar; desde los uniformes a las estrategias en *El húsar*, dar lecciones del antiguo arte de la esgrima en *El maestro de esgrima*; o de restauraciones artísticas y de lecciones de verdadero maestro de Ajedrez; o de bibliófila, esoterismo y de relectura de uno de sus mejores modelos en *El club Dumas*. Todo nace de los libros y todo vuelve a los libros, no se olvide pues se trata de uno de los procesos literarios más puros con los que ahora contamos (18).

Encontramos ya en este prólogo lo que podríamos llamar una severa preocupación por los argumentos elegidos. Cada trama mientras se va desarrollando irá prendido de una intriga permitiendo la construcción de una estructura narrativa clásica. El segundo aspecto que enfoca es la maniática información desplegada en cada texto y especializada al tema relatado. En *El club Dumas* la referencia sobre la pasión bibliófila de los protagonistas, el esoterismo y las lecturas conforman por su detallada pesquisa uno de sus componentes más atractivos.

José Belmonte Serrano editó en 1995 el libro *Arturo Pérez-Reverte: los héroes cansados*. Este texto es una recopilación de pasajes de las mejores páginas de sus novelas agrupadas por núcleos temáticos.

El libro viene prologado por Santos Sanz Villanueva siendo su texto crítico el tercer balance general de la narrativa de Pérez-Reverte. Se discierne que ya en la primera novela *El húsar* se instaura un derrotero continuado en el resto de sus libros: una historia donde la acción sea la fuerza motriz de la novela. Recuerda el crítico español que por aquellos años (a mediados de los ochenta) en la narrativa española convivían una pluralidad imaginable de tendencias, Pérez-Reverte se situaba pues en una de las grandes corrientes de ese momento, aunque señala que no necesariamente era la que gozaba de mayor prestigio literario.

Nuevamente resalta en Pérez-Reverte (como ya lo había hecho en el citado artículo de 1993) la especial destreza para contar historias, un talento narrativo que no se aprende como lo anota ni en los talleres de escritura o el estudio atento o un trabajo meticuloso: “A contar no se aprende –aunque algo se pueda mejorar –sólo se sabe o no se sabe” (15).

En este nuevo análisis se puede detectar puntos de coincidencia con Rafael Conte, pues observa lo cuidadoso de los menudos detalles que arropan sus historias. Otro de los puntos importantes es que, salvando las distancias como lo aclara, la ruta de la narrativa revertiana se entronca con la estrategia de Cervantes al escribir *Don Quijote* pues ambos edifican su obra teniendo como modelos ciertos esquemas de novelas que consideran capitales, en su caso se encuentran los modelos de las novelas de aventuras y las de investigación policíaca o criminal. En este punto es donde aprecia que esta

narrativa a pesar de estar construida con los planos narrativos clásicos de la novela no está alejada de la ficción culturalista. En sus libros según lo indica conviven varios géneros: “O pongamos *El club Dumas*, en la que no está ausente ninguno de esos componentes aunque cambie su intensidad: un relato metaliterario se trenza con una investigación criminal que habla igualmente de usos de otro tiempo.” (19).

Como una de sus conclusiones indica que el éxito de estas novelas con un vasto público es la mezcla de lo tradicional y lo moderno. Aunque también reconoce que este tipo de composición no es exclusivo para sus textos más extensos, pues lo encontramos eficientemente en una novela breve *La sombra del águila* (1993).

En la “Introducción” de *Arturo Pérez-Reverte: los héroes cansados*, José Belmonte Serrano empieza brindando información que diseñaría una biografía literaria del autor con antepasados ligados a la etapa histórica de la era napoleónica (un abuelo de la bisabuela del escritor participó en la batalla de Waterloo). Siendo este dato una de las explicaciones por la cual en sus escritos siempre asoma el tema de la guerra.

Al referirse a *El club Dumas* distingue que uno de los rasgos literarios de este libro se pueden sintetizar en uno de los términos más exitosos de la crítica y teoría literaria contemporánea: la intertextualidad

(...) especialmente en *El club Dumas*, es posible observar eso que en teoría de la literatura se conoce con el nombre de intertextualidad. Todo texto, se ha escrito a tal propósito, se construye como un mosaico de citas; todo texto viene a ser un tejido nuevo de citas anteriores (...) El exceso de intertextualidad, como se deja apuntado en *El club Dumas*, esa inacabable conexión entre demasiadas referencias literarias, tiene la culpa de la confusión en la que se ve envuelto Lucas Corso quien llena por su cuenta “los espacios en blanco, del mismo modo que si esto fuera una novela construida basándose en trampas” (47-48).

Su análisis es meritorio porque no solamente se detiene a indicarnos este rasgo de intertextualidad, sino que explica su uso ya empleado desde *El maestro de esgrima*. Para Belmonte Serrano la intertextualidad funciona como un principio de almacén narrativo en *El club Dumas*.

El escritor peruano Miguel Gutiérrez en su libro de ensayos *Celebración de la novela* (1996) establece un periplo sobre la vitalidad del género novelístico a lo largo del siglo XX y escoge como modelos importantes de la narrativa de los años noventa a dos novelas españolas: *Corazón tan blanco* (1992), de Javier Marías y *El club Dumas*. Gutiérrez diseña sus herramientas críticas amparándose en un diálogo entre Ernesto Sábato y el crítico Emir Rodríguez Monegal quien afirmaba que en la historia de la novela existen dos líneas básicas: la “novela novelesca” y la “novela crítica”. Los ejemplos mencionados son el *Quijote* como una “novela crítica” en relación a las novelas de caballería, *Tristram Shandy* respecto a *Tom Jones*, el *Ulises* frente a la novela balzaciana. Por lo tanto la obra de Pérez-Reverte sería una novela novelesca que brinda entretenimiento al lector.

La particularidad de *El club Dumas*, es que, además de ser una espléndida muestra de novela novelesca, Pérez-Reverte la ha concebido como una crítica de la novela crítica, como una suerte de manifiesto contra el paradigma joycenao de novela. Aunque Umberto Eco sea el inspirador de su poética de la novela, también el maestro ha sido depurado por el discípulo de cualquier reminiscencia de trascendentalismo y espíritu de seriedad, utilizando con espíritu lúdico los clichés narrativos del folletín. (28-29).

Cobra interés esta crítica en el hecho de observar en la novela de Pérez-Reverte la polémica declarada contra el *Ulises* de James Joyce. Otro acierto en esta lectura de Miguel Gutiérrez es el enlace de la poética revertiana con la obra de Umberto Eco a quien ve como su inspirador aunque nosotros no

consideramos que sea su único modelo. Es posible también que Gutiérrez esté pensando en el texto de Eco *Apostillas a El nombre de la rosa* (1995) donde el novelista italiano desarrolla su poética declarando su intención de entretener al lector con su novela *El nombre de la rosa*: "Quería que el lector se divirtiese. Al menos tanto como me estaba divirtiendo yo. Esa es una cuestión muy importante, que parece incompatible con las ideas más profundas que creemos tener sobre la novela" (655).

Indicará también en su crítica la presencia de estructuras y códigos de la novela policial clásica sobre los de la novela policial negra cuyo único matiz residiría en las características del protagonista principal quien es una mezcla de detectives del género policial negro coincidiendo en esta observación con las opiniones de Emilio Manzano.

La primera historia literaria que incorpora la obra del novelista cartagenero fue escrita por José María Martínez Cachero *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura* (1997). Haciendo una panorámica de la novela española desde la Guerra Civil hasta finales del siglo XX ubica a la narrativa de Pérez-Reverte en el último capítulo titulado "Hacia fin de siglo". Reconoce primero los procedimientos utilizados por el autor para la escritura de sus libros y su enorme capacidad para construir historias de interés, en eso coincide con las opiniones vertidas en los textos críticos ya revisados.

Para el año 2000 se editó el primer libro que reunió ensayos sobre la obra de Pérez-Reverte. Estos trabajos se expusieron en la Universidad de Berna en noviembre de 1998 donde se realizaron unas jornadas sobre su obra. Como producto de esas conferencias se editó el libro *Territorio Reverte*.

Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte, los editores fueron José Manuel López de Abiada (quien organizó aquellas jornadas) y Augusta López Bernasocchi. En este valioso libro donde están reunidos trabajos de especialistas de diversas partes de Canadá, Estados Unidos y Europa se encuentran ensayos dedicados a explicar su obra desde una panorámica general o centrándose específicamente en algún libro. Examinaremos para ello los textos que abordan tanto su narrativa desde perspectivas globales como las ceñidas sobre la novela escogida.

El primer texto es del medievalista y arabista, Alberto Montaner Frutos autor de uno de los ensayos más logrados sobre *El club Dumas*. Su texto “De libros y de enigmas: la trama bibliográfica de *El club Dumas*” (2000) es un análisis centrado en rastrear el tema de los manuscritos como uno de los argumentos más añejos de la literatura. Basándose en los trabajos de Stith Thompson (1966) y Vladimir Propp (1971) reconoce que el esquema base de la novela se ajusta a la típica narración donde el centro de la trama es la búsqueda de un objeto apetecido por diversos protagonistas y donde el héroe recibe la protección de otros personajes.

Montaner reconoce, lógicamente, que no hay novedad en cuanto al esquema narrativo de la novela estudiada. Su planteamiento considera como rasgos diferenciales dos aspectos: primero, en la duplicidad de tramas, y la segunda, que a su juicio es la mayor novedad: “Es el objeto mismo de la búsqueda relacionada con *Las Nueve Puertas*, ya que, como quedará en evidencia justo en la mitad de la novela (capítulo VIII), no se trata en realidad de encontrar el ejemplar auténtico, sino de reconstruirlo” (219-220).

Su texto se concentrará en explicar y comentar los datos mencionados en el argumento sobre *Las Nueve Puertas*. Considera que la persuasión al lector reside también en los detalles de edición de libro demoníaco investigado. Indica a su vez que en la trama donde el botín disputado son los textos demonológicos se ha combinado de forma acertada datos reales e inventados.

El siguiente ensayo “Arturo Pérez-Reverte: Variaciones en torno a un mismo estilo” (2000), Antonio Moreno efectúa un análisis desde lo paratextual y lo textual. Ante la interrogante: “¿Existe un mundo revertiano”, un “territorio Reverte”?” (263), responderá a esta pregunta destacando los puntos en común y los puntos divergentes de sus novelas tanto en los planos de la *historia* y en los planos del *discurso*.

Primero describe la casi homogeneidad discursiva al estructurarlos en capítulos visiblemente diferenciados incluso en su obra breve⁷. La longitud de los capítulos y su número tampoco tiene significativas diferencias y su número varía de ocho a dieciséis. Exceptuando la serie de *El capitán Alatriste* y *La tabla de Flandes*, todas poseen un texto a manera de prólogo donde emerge un misterio a desarrollarse en el cuerpo de la novela.

Un segundo aspecto recurrente a partir de *El maestro de esgrima* es el título respectivo para cada capítulo que permite involucrar al lector con la trama leída. A su vez estos títulos se ven reforzados en su nivel semántico porque vienen acompañados por citas que sueltan más pistas al lector⁸.

En opinión de Antonio Moreno la estructuración en capítulos le concede el privilegio al lector de abandonar la lectura para poder ser retomada después.

⁷ Se refiere a las novelas breves *El húsar*, *La sombra del águila* y los cuentos “La pasajera de San Carlos” y “Un asunto de honor”.

⁸ Las citas no se encuentran en la saga del capitán Alatriste

Esa posibilidad se complementa por los espacios en blanco dentro de la narración para marcar las unidades narrativas dentro de los capítulos. Estos dos recursos, nos dice el crítico “contribuyen con frecuencia a aumentar la tensión del relato cuando la acción se deja en un momento en el que está a punto de ocurrir algo” (265). Finalmente nos habla del apoyo visual ofrecido en algunas novelas, pues cumplen nuevamente una invitación al lector de mayor impacto. Considera los gráficos insertados en *El club Dumas* como elementos trascendentes para la resolución del misterio planteado en el argumento.

Al analizar el estilo comprueba el uso de un narrador omnisciente tradicional y el empleo de diálogos no muy extensos: “El paso de la descripción del narrador al estilo indirecto no supone ningún cambio de tono, lo cual ratifica el rasgo estilístico que venimos comentando” (269). No obstante, reconoce la capacidad de reflexión de la voz narradora sobre la verosimilitud en la escritura literaria: “El respeto a la verosimilitud lo lleva a justificarse diciendo que Corso le contó la historia cuando todo hubo pasado, lo que establece un interesante juego narrativo en el que no sabe qué es fruto de Corso o del narrador” (269).

Entrando a explicar los planos temáticos destaca en lo concerniente a las tramas signadas por enigmas que solamente en *El club Dumas* se inicia relatando una extraña muerte cuyas causas son explicadas recién al finalizar la novela. El único misterio no resuelto es el concerniente a Irene Adler (la muchacha identificada con el diablo). También comprueba que los temas principales de sus novelas se evidencian en sus títulos como la esgrima, la pintura o los libros. Reconoce la dualidad de las tramas que se presentan en las novelas. Otro rasgo destacado es el uso de los nombres con un valor sugestivo, pues están en relación a su actividad, en *El club Dumas* pone el

ejemplo del nombre Nikon⁹, la antigua pareja de Lucas Corso aficionada a la fotografía.

Ya casi para finalizar su extenso ensayo resume cinco puntos de los héroes revertianos.

1. Los protagonistas son notables en su especialidad
2. Suelen ser callados y reservados, poco amigos de la palabrería.
3. Prefieren trabajar de noche para concentrarse en los asuntos que más les interesan.
4. Son personajes escépticos ante la vida
5. Tienen un código ético personal al que permanecen fieles en todo momento.

Aunque son acertadas estas descripciones nuestro único reparo residiría en el tercer punto, pues podemos encontrar a los personajes desenvolviéndose muy bien en sus actividades en las horas diurnas.

En su ensayo “Arturo Pérez-Reverte y la literatura de un tiempo ejemplar” (2000) Gonzalo Navajas investiga el procedimiento en que la divergencia del hecho ético/patético¹⁰ se inserta en los textos del novelista español. Para ello explica aquellas novelas revertianas definidas y conectadas con la denominada alta y baja literatura coincidiendo con ciertos juicios de Rafael Conte (1993). Considera su obra como una escritura que no es tributaria exclusiva del legado literario decimonónico sino que se halla intervenida por dos elementos culturales. 1. Las relaciones entre el referente y lo referenciado son modificadas, pues su separación y circunscripción entra en fisuras formando

⁹ Marca de una célebre cámara fotográfica.

¹⁰ Gonzalo Navajas define el Ethos como el impulso hacia un marco de principios común y el Pathos como la admisión de la última trágica como un horizonte caracterizador (298).

nuevas relaciones. 2. La tenue barrera entre la alta y baja cultura. Por ello las novelas de Pérez-Reverte “están hechas desde lo popular/oral/visual pero potencian lo elevado/literario/escrito de manera prominente” (300). En *El club Dumas* se perfila de forma aparente estas combinaciones.

El criterio de Navajas apunta a que en *El club Dumas* no se realiza un discernimiento ambivalente y auto-reflexivo como si lo hace otro novelista español Juan Benet en su novela *El aire de un crimen* (1980). Admite, eso sí, que en la novela examinada hay alusiones a figuras canónicas como Shakespeare y su obra *Hamlet*, refiriéndose a estos y otros autores y textos de la denominada alta literatura con admiración y respeto. El reconocimiento de Navajas alcanza también a la veneración del libro como un objeto preciado y un objeto mercantil.

Amparándose en los postulados de Walter Benjamín (1892-1940) explorados en sus *Iluminaciones II* (1980) quien desarrolla su idea del “aura” como una experiencia irrepetible se establece entonces que la adquisición del libro como objeto estaría enlazada con el significado del “aura” en el sentido de posesión de un producto de tradición distintiva.

En el argumento de la novela se considera a la obra de Dumas también bajo un prisma crítico. Estas críticas a los textos del novelista francés realizan una evaluación no tanto a partir de sus argumentos, sino de su modo de confección. Por eso es que en *El club Dumas* se detienen algunos personajes como el librero Replinger en discernir la relación de Alejandro Dumas y su colaborador Auguste Maquet, resaltando la importancia del primero. Todo ello lleva a la novela a reflexionar sobre los procesos creativos de la narrativa folletinesca, conciencia crítica que no ocurre ciertamente en las novelas de

folletín. Navajas señala que esto determina que exista un doble proceso en la obra de Pérez-Reverte: “Se identifica con los mecanismos de la literatura popular, los mimetiza y parafrasea, al mismo tiempo que los desfamiliariza y hace transparentes” (302).

Continuando con su análisis atiende que la convivencia de Dumas y *Hamlet* en la obra de Pérez-Reverte el parangón finalmente no es Shakespeare u otra figura del gran canon occidental, sino la novela de corte folletinesco. No obstante, este predominio del modelo Dumas frente a Shakespeare desempeña su potestad sin desacreditarlo reconociendo que el modelo literario popular necesita de la literatura canónica.

La importancia de Dumas para el novelista español le sirve no solamente como modelo narrativo sino también como una visión ante los acontecimientos históricos y en esa relación con la literatura misma de los “modelos” y sus “derivados” que para las vanguardias de comienzos del siglo XX veían ambas categorías como inamovibles. Por ello de manera acertada Navajas reconoce que en las novelas del autor de *La tabla de Flandes* se rastrea el vínculo de relaciones entre un fragmento cultural preciso del pasado y sus bifurcaciones en el presente.

En el ensayo “Historias de libros en tres novelas de Arturo Pérez-Reverte” (2000) de José Perona se recuerda que desde la *Eneida* de Virgilio existe una literatura basada en la reelaboración y saqueo de la propia literatura. A esta literatura se le suele llamar de segundo grado y tiene en *Don Quijote* a su texto paradigmático que compromete al lector a seguirle el juego hasta agotar el libro. Las novelas de Pérez-Reverte son exponentes de esta literatura de segundo grado. Se exploran *La tabla de Flandes*, *El club Dumas* y

La piel del tambor. En estos tres libros encuentra como rasgo enlazador pistas que son el anzuelo para atrapar al lector. En el caso de *El club Dumas* las pistas son enciclopédicas donde se recorre con mucho detalle la historia del folletín decimonónico, también se encuentra una información abundante sobre la demonología. Considera Perona que esta novela es un homenaje a Umberto Eco y a las bibliotecas míticas de Jorge Luis Borges. Luego de haber descrito las características de estas tres novelas llega a una primera conclusión: “Es, pues desde la enciclopedia como puede y debe leerse esta trilogía de obras” (373).

Coincidiendo con otras opiniones, como las de José Belmonte Serrano, reconoce que la intertextualidad es uno de los rasgos más importantes de las novelas de Pérez-Reverte. Encuentra un nexo entre *La tabla de Flandes* y *El club Dumas*. En ambas novelas los personajes terminan por emular a los personajes protagónicos de sus referentes culturales (pintura y libros). En su lectura identifica que algunos personajes de las novelas de Pérez-Reverte se trasladan de una novela a otra por menciones de otros personajes.

Al examinar a los personajes principales también los califica como héroes (cansados), héroes de segunda como los distingue porque “creyeron un día intensamente en los libros, que tal vez los liberaban de sus miserias materiales, y crecieron y maduraron mientras el pragmatismo se adueñaba del mundo realmente existente” (381). En el caso de Lucas Corso su preferencia por Dumas revelaría esa lectura infantil que sobrevive a nuevas preferencias literarias contemporáneas.

Analizando el rol de las mujeres en estas tres novelas las reconoce como seres distinguidos por la memoria donde ellas se refugian o por la cual

son evocadas. José Perona revela su preferencia por Irene Adler por reunir en su figura la suma de la fuerza, la belleza y la ternura. Esas cualidades provienen porque ella es la combinación de dos personajes libresco: la homónima heroína del relato policial “Un escándalo en Bohemia” y la protagonista de *El diablo enamorado* (1772) lo cual le permite triunfar al final de *El club Dumas*.

Estudiadas como novelas policiales aprecia en estas tres novelas otras tramas que le dan mayor complejidad estructural (recordándole a las novelas medievales). En su opinión por estas diversas estructuras se construyen estrategias narrativas a las que considera de cervantinas (aunque también menciona a otros nombres). La estructura policial de las novelas revertianas cumplen con todos los tópicos de este género literario: *La tabla de Flandes* tendría un desenlace holmesiano y *El club Dumas* sería un final umbertoequiano. Aunque coincidimos con la lectura de Perona no vemos porque no podríamos considerar que la resolución del *El club Dumas* sea también holmesiano, sin descartar el desenlace homólogo al *El nombre de la rosa*.

Yvette Sánchez en “De bibliófilos culpables y lectores inocentes en *El club Dumas*” (2000) comenta la manera erudita de presentar en la trama el mundo de los adictos a los libros, los libreros y sus tecnicismos. Se rastrea y examina aquella literatura de tema bibliófilo como fuente de inspiración para la escritura del argumento novelesco¹¹. Además anota que es en el mundo de los libreros donde el tejido argumentativo construye el juego de espejos

¹¹ Se examina “La leyenda del asesino de Barcelona” y relatos que tienen como tema a los asesinos de libros.

metaliterarios que permiten al protagonista y al lector diversos niveles de lectura.

Pia Stalder realiza un análisis de los personajes centrales en su texto “Aproximaciones a tres de los personajes principales de *El club Dumas*” (2000). Este trabajo estudia con mayor detenimiento a Boris Balkan y Liana Taillefer, sin obviar al protagonista principal Lucas Corso. El estudio se inicia con un reconocimiento temático y estructural de la obra como un “juego literario original y sumamente complejo, tanto por la temática de la obra como por su estructura” (448). En este primer punto destaca a los personajes del libro por un rasgo común: la bibliofilia. La forma de pensar y actuar de los protagonistas está regida por la literatura. También señala que hay un diseño paródico impulsado por sus personajes. A Lucas Corso lo califica como un “seudo-detective más bien involuntario que voluntario”. (449).

Al empezar su análisis de los protagonistas advierte que estos son lectores quienes interpretan a su manera. Esta característica se nota en sus diálogos. Al referirse a Boris Balkan lo describe como el narrador autodiegético y homodiegético quien ejerce de director de escena, sin embargo, no sabe controlar a sus agentes ni el propio juego desencadenado, no obstante, cumple el papel de descifrador de los misterios. Según Pia Stalder, Balkan sería un pastiche del cardenal Richelieu de *Los tres mosqueteros*. En el caso de Liana Taillefer es también un personaje lector entusiasmado por Milady la agente secreta del cardenal Richelieu. Liana Taillefer admira de manera fervorosa a Milady pues incluso se ha tatuado una flor de lis en la cadera semejante a la poseída por Milady, pero esta marcada en su hombro por un verdugo. En opinión de Pia Stalder, Liana Taillefer representa el pastiche más explícito en

El club Dumas. Este logro se debe a que el autor “la pinta física y psíquicamente y, desde la perspectiva de sus acciones muy parecida a su modelo hipotextual Milady de Winter” (454).

Valiéndose de un esquema, Pia Stalder describe a Liana Taillefer vista por Lucas Corso (descrita por el narrador autodiegético y homodiegético) y a Milady vista por D’Artagnan (descrita por el narrador omnisciente). Incluso reconoce que entre estas dos mujeres hay una vida muy similar pues ambas son viudas, adúlteras y tienen intereses que defienden incondicionalmente “(*El club Dumas* – agente de Boris Balkan o sombra de Richelieu / “club” del cardenal–agente de Richelieu; sin embargo, las dos Miladies siempre defienden en primer sus propios intereses” (456). En sus conclusiones Pia Stalder considera que tanto Boris Balkan como Liana Taillefer le dan la coherencia temática (o *titular*, como ella lo aclara) a la obra.

El texto que cierra *Territorio Reverte* es escrito por Cécile Vilas (2000). Su trabajo es una exhaustiva investigación sobre todos los libros mencionados en la novela para detectar los textos apócrifos y los textos verdaderos, para ello Cécile Vilas cierra su investigación confeccionando una tabla donde agrupa varios de los libros mencionados en *El club Dumas*, describiendo su edición y las fuentes reales o apócrifas.

En el último tomo editado hasta la fecha de la reconocida y preciada *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento* (2000) coordinado, en este volumen, por Jordi Gracia se seleccionan los trabajos de Carmen de Urioste “Totalización del gusto cultural:

dos novelas de Arturo Pérez-Reverte”¹² (1997) y el de Alberto Montaner aparecido en *Territorio Reverte*. Carmen de Urioste analiza *La tabla de Flandes* y *El club Dumas* destacándolas como novelas inscritas dentro de los moldes de la narrativa de detectives, del cuento maravilloso y de la novela de folletín. También distingue el diseño intertextual culto (pintura, ajedrez, libros, música). Estos elementos hacen de estos libros, textos donde convergen lo popular y lo culto.

Entiende que esta “aparente contradicción bipolar” es lo que permite que sean piezas distintivas de la cultura masiva de entretenimiento dirigido eso sí a un amplio público profano¹³ y letrado. La importancia de este análisis consiste en tomar en cuenta al lector real de estas novelas. Reconoce que es el público culto español germinado en la España democrática bajo el gobierno del PSOE quien constituiría el receptor capaz de decodificar los códigos intertextuales cultos, sin renunciar al placer que le producirían los modelos probados de la narrativa detectivesca, maravillosa y folletinesca.

Apoyándose en las definiciones del *Dictionary of Literary Terms and Literary* sintetiza los rasgos inherentes propios de la novela detectivesca¹⁴. Esto le permite poder designar que en *La tabla de Flandes* y en *La piel del tambor* predominaría la presencia de un detective de la tradición literaria anglosajona por ser un personaje que: “Posee entre sus características ser cerebral, deductivo, casi aristocrático y defensor de los intereses establecidos

¹² Debo agradecer la generosidad de la profesora Carmen de Urioste quien me envió desde la Universidad de Arizona una copia completa de su artículo editado en la *Revista Hispánica Moderna*. La cita corresponderá entonces al texto publicado en la mencionada revista.

¹³ Al referirme al público lector profano lo defino como aquel lector con poca formación en la denominada literatura culta.

¹⁴ Al respecto sobre las definiciones de novela detectivesca consúltase el subcapítulo 3.2. de esta tesis.

de su clase social” (406). La diferencia es que en *El club Dumas* el modelo de detective sería de la estirpe de la tradición francesa. Otro rasgo diferenciador es que en las novelas detectivescas de corte anglosajón el aspecto del juego con el lector constituye una especie de desafío.

Reconocemos lo acertado de utilizar el contexto histórico de la España de los años 80 y 90 para definir los rasgos de un lector real y culto de las mencionadas novelas, no obstante, discrepo con el análisis sobre los modelos de detective que se le atribuyen a los personajes de las novelas revertianas. Primero, no advertimos en el personaje de Muñoz el ajedrecista de *La tabla de Flandes* a un modelo como podría serlo Sherlock Holmes o el padre Brown o miss Marpley, o Hercules Poirot eso debido a que no hay rasgos aristocráticos y deseo de defender intereses de su clase social, pues se le presenta como un personaje silencioso y algo marginal. Consideramos que en el caso de Lorenzo Quart el cura-detective de *La piel del tambor* la analogía calza con más comodidad. Para *El club Dumas* no estimamos que el modelo de detective que encarnaría Lucas Corso sea el francés si es que tenemos en cuenta que el paradigma sea el comisario Maigret de las novelas del belga Georges Simenon o de otra obra del policial francés.

Estimamos, al igual que la opinión de otros críticos, que el modelo de detective que encarna Lucas Corso es tributario de la novela policíaca negra¹⁵ como lo sería Sam Spade o Phillip Marlowe por el carácter duro y la ética ambigua del personaje.

¹⁵ Al respecto sobre el tipo de detective que encarnaría Lucas Corso consúltase el subcapítulo 4.6. de esta tesis.

José Belmonte Serrano editó un nuevo libro *Arturo Pérez- Reverte. La sonrisa del cazador*. En esta ocasión es una recopilación de diversos artículos publicados en revistas de España, Portugal, Canadá y los Estados Unidos. En esta cretomatía se reúnen cuatro trabajos dedicados a *El club Dumas*.

El primero “La teoría literaria y su didáctica: Arturo Pérez-Reverte y la novela española actual” (2002), apela a tres posturas: la de Julia Kristeva en su acepción del término “leer”, después se sirve en el siempre erudito y ameno Umberto Eco en su reivindicación de la participación del lector (in fabula) como elemento que hace funcionar un texto literario. El tercer evocado es Antonio Mendoza Fillola de quien recoge la valiosa distinción entre “enseñanza de la literatura” y “la didáctica de la literatura”.

Escribe Belmonte que “A través de la novela [...] puede ser estudiada la novela misma y no sólo sus componentes mismos” (73). La novela revertiana que cumpliría con brillo estos aspectos sería *El club Dumas*: “Una novela sobre la novela. Un texto en el que se nos habla de espíritu novelesco, de niveles de lectura, metaficción, creación literaria, intertextualidad, del papel del lector, del punto de vista, de referencias bibliográficas, de bibliópatas, de aspectos lúdicos del género, etc.” (73)

Los siguientes dos estudios son “La novela y su didáctica: *El club Dumas* y *El capitán Alatriste*” (2002) y “Un paseo didáctico por la Historia y la Literatura española del Siglo de Oro: el ciclo del capitán Alatriste” (2002). La conclusión que enlaza estos dos escritos reside en distinguir que en *El club Dumas* o la serie del capitán Alatriste (donde se recrea la España del XVII) el lector aprende sobre literatura y sobre el pasado de España con todas las virtudes y pecados de la historia peninsular.

Las relaciones entre la narrativa revertiana con el séptimo arte se encuentran explicadas en “Arturo Pérez-Reverte: literatura y cine” (2002). Se acerca a esta mutua relación distinguiendo entre las adaptaciones de las novelas al cine y la presencia del cine dentro de la narrativa de Pérez-Reverte. En el caso de *El club Dumas* detalla cuáles son las películas que pueblan la memoria del protagonista Lucas Corso.

Los últimos trabajos reunidos hasta el momento se encuentran en otro libro producto del Congreso Internacional sobre su obra celebrado en Murcia en noviembre del 2002 presidido por José Belmonte Serrano. Las actas editadas en el 2003 llevan por título *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*.

El primer texto que analiza *El club Dumas* es escrito por Rafael de Cózar (2003). En su ensayo se práctica una notable síntesis de los rasgos que definen al héroe literario en los siguientes rubros: 1) héroe griego, 2) héroe épico, 3) caballero andante, 4) héroe romántico. Según Cózar en las novelas de Pérez-Reverte: “Los héroes y heroínas revertianos tienen puntos en común. Son duros por endurecimiento de la vida, seres desengañados, desencantados por la experiencia, que terminan convirtiéndose en razón fundamental de las novelas” (58).

Es Silvia Interdonato quien analiza la adaptación cinematográfica de *El club Dumas* en su estudio “De la palabra a la imagen: *La Novena Puerta*, versión cinematográfica de *El club Dumas*” (2003). En este texto la estudiosa italiana hace una comparación entre la novela de Pérez-Reverte y la adaptación que realizó Roman Polanski en el 2000 con el título de *La novena puerta*. Para Silvia Interdonato la película de Polanski parte de la novela

seleccionando lo que para el director era aprovechable para ser llevado a las pantallas por ello la trama correspondiente al manuscrito Dumas no fue incorporado al guion cinematográfico quedándose solamente con el tema de la investigación del texto demonológico.

Una interesante manera de examinar *El club Dumas* es la descripción compuesta por José Manuel López de Abiada y Augusta López Bernasocchi “Para una gramática del best-séller desde el canon literario: *El club Dumas* como paradigma” (2003). El texto se divide en dos partes en la primera se recogen los conceptos de gramática, canon literario y *best-seller*. En la segunda parte se realiza un análisis de *El club Dumas*. Se empieza describiendo al héroe Lucas Corso y sus rasgos, como siguiente punto se presentan al segundo protagonista de la novela que en sus opiniones vendría a estar encarnado en el libro. Los libros son considerados como los que:

Desencadenan la acción, provocan crímenes, incluso, como veremos, despistan -por exceso de intertextualidad- a Corso. Por otro lado, la mayoría de los personajes mantienen relaciones estrechas con los libros: son lectores empedernidos, críticos literarios, libreros, restauradores (y falsificadores) de libros y/o bibliófilos” (197).

El tercer aspecto es el reconocimiento – a la investigación- como tema eje del libro.

Luego de esta primera descripción de la novela se inicia el reconocimiento de los ingredientes propios del *best-seller* en *El club Dumas*. Son 9 componentes los que son detectados:. 1. Los enigmas (que deben/ deberían ser resueltos) Estos enigmas son de carácter a) policíaco, b) literario-filológico. 2. El detective. Las actividades del protagonista presuponen ciertas cualidades detectivescas. 3. Los ayudantes. Encarnado en algunos personajes como Makarova, Irene Adler, el policía portugués Amilcar Pinto o el conserje francés Grüber. 4. Los antagonistas. Divididos en las dos tramas. A) En la

trama Dumas. B) En la trama de *Las nueve puertas*. 5. Las víctimas. A) En la trama Dumas. B) En la trama de *Las nueve puertas*. 6. El suspense. 7) El móvil del delito. 8) Las reglas del juego. 9) El desenlace.

Desde los óptica de la pedagogía Amando López Valero en su ensayo “Aproximación al universo de la literatura a través de *El club Dumas*. Apuntes didácticos” (2003) reconoce el alto contenido intertextual del libro y lo considera provechoso y útil para iniciar a los estudiantes en la lectura. Lo sugestivo de su trabajo es que finaliza con una propuesta a los docentes mediante un taller de lectura en base a *El club Dumas*.

Dentro de los estudios panorámicos se encuentra el texto de Adrián Pérez Melgosa (2003). Este trabajo analiza cuatro de los libros publicados entre los años 1990 y 2000: *La tabla de Flandes*, *El club Dumas*, *La piel del tambor* y *La carta esférica*. Se explora cómo es que estas novelas “entretejen la reconstrucción del pasado con la construcción del presente contemporáneo” (331).

Pérez Melgosa recuerda que este punto ya ha sido abordado por otros críticos como Antonio Moreno (2000) y Gonzalo Navajas (2000). Este diálogo con el corpus crítico revertiano le permite a Pérez Melgosa explicar que en las novelas del escritor español se evoca o se reconstruyen tiempos pasados que funcionan como los modelos de mundo que se han ido abatiendo desde el presente en que ocurren las tramas.

Esta interesante lectura establece una comparación con las novelas históricas folletinescas de Alejandro Dumas (*Los tres mosqueteros*): “La narrativa resultante acaba por reconstruir tan completamente el edificio de un mundo pasado que todos los trazos de la ruina arquitectónica en los que se

inspiró han desaparecido bajo el edificio imaginario” (335). Opina que en el caso de las novelas de Pérez-Reverte al que ve como “ruinas presentes a partir de las que reconstruye el pasado” (335) siempre se evidencia una “ruina textual”¹⁶ (un cuadro flamenco, un manuscrito de Dumas, etc).

Se menciona que a partir de la restauración arqueológica de las ruinas del pasado se puede descubrir la estrategia para narrar el presente, en este punto habría una coincidencia con lo postulado en nuestro ensayo donde planteamos que el conocer los códigos de ciertas novelas (la de folletín y la policiaca) nos llevará a identificar los planos arquitectónicos de sus novelas¹⁷. Se considera que en las cuatro novelas seleccionadas se organizan en la aparición de un objeto contenedor de un mensaje enigmático “cuya existencia se encuentra directamente relacionada con una “ruina” del pasado” (336).

En la trama de *El club Dumas* indica que el manuscrito Dumas contiene la información que cuestionaría como autor de *Los tres mosqueteros* a Alejandro Dumas. En el caso de *Las nueve puertas* encendería los deseos y temores de los protagonistas. Estos planteamientos señalados nos llevan a tener en cuenta los textos-objetos que aparecen en *El club Dumas* como ejes desencadenantes de la trama y como “ruinas” de un tiempo pasado ya cancelado.

En esta recopilación de ensayos también se edita un texto nuestro “Misteriosos crímenes en *El club Dumas*: La novela de folletín de aventuras y la novela policiaca” (2003). En este estudio desarrollamos algunos aspectos de esta tesis explicando cómo la novela de Pérez-Reverte ha aprovechado los

¹⁶ El término es de Pérez Melgosa

¹⁷ En mi trabajo me concentro con *El club Dumas*.

códigos de la novela de folletín de aventuras decimonónica en su modelo hipotextual (la saga de *Los tres mosqueteros*) principalmente en la idea del viaje peligroso y los espacios recurrentes en el género folletinesco. El otro rasgo es que consideramos es la combinación de los códigos de la novela policíaca clásica y la novela policíaca negra.

Quien cierra los textos de *Sobre héroes y libros* con el tema de nuestro interés es Santos Sanz Villanueva “El revertismo y sus alrededores”. Hasta el momento es la última visión integral de la narrativa revertiana, en ella el crítico español sostiene una observación muy útil y certera al explicar que desde su primera novela *El húsar* Pérez-Reverte: “Se centra en la búsqueda y defensa de valores auténticos, y que se apoya en una concepción tradicional del relato” (401).

Cómo hemos registrado líneas arriba, Sanz Villanueva había reseñado tempranamente *El club Dumas*. Aquella reseña, con la que disentíamos en ciertos puntos, vuelve a ser evocada y citada por el crítico. En esta nueva crítica reconoce textualmente: “Confieso que no estoy satisfecho ahora con esta reseña. Reconozco en ella algo que me agrada, una franqueza y libertad que siempre persigo al escribir. Pero no suscribo el énfasis puesto al subrayar el contenido de acción e intriga” (407).

Sanz Villanueva distingue la competencia del novelista de aprovechar fidedignamente los recursos de la literatura popular. Esa pericia se explica al haber interiorizado los trucos de la literatura popular. En su opinión las novelas del escritor cartagenero “evitan el efecto pastiche que no suele ser inhabitual en la escritura de género” (412).

Este recuento de la opinión de la crítica literaria sobre *El club Dumas* nos permitirán sacar algunas conclusiones para iniciar una agenda problemática. Reconocemos que se han esgrimido líneas de lectura todavía no desarrolladas y en algunos casos solamente advertidos. En primer lugar la crítica divulgada por escrito ha reconocido casi por unanimidad la pericia de Pérez-Reverte para enganchar al lector como resultado del mecanismo narrativo de sus obras. Un segundo punto mencionado, pero aún por desarrollar es situar dentro de un mapa literario a *El club Dumas*. Este punto lo desarrollaré dentro del segundo capítulo. Para configurar esta ubicación voy a tocar el tema de la posmodernidad, pues creo que esta novela contiene rasgos presentes en textos literarios considerados representantes de la narrativa posmoderna. Como tercer punto se debe precisar cuál es la concepción acerca del género novelístico ideada por Pérez-Reverte y como se interrelacionan esta poética con *El club Dumas*. No todos los críticos han recogido estas ideas que dan luces sobre su universo narrativo. Un cuarto punto desprendido de una primera lectura crítica se encuentra en la transparente presencia de la intertextualidad y aunque se ha establecido diferentes conexiones, aún falta, a nuestro entender, explicar más componentes intertextuales. El quinto punto en el que también coinciden los críticos es la presencia del folletín como arquetipo, especialmente, *Los tres mosqueteros* que es el modelo utilizado por Pérez-Reverte. Falta aún explicar qué es y cómo funciona el folletín. Un punto no abordado es el análisis de los mecanismos de *Los tres mosqueteros*.

SEGUNDO CAPÍTULO

LA NOVELA ESPAÑOLA Y LA POÉTICA NOVELÍSTICA DE ARTURO PÉREZ-REVERTE

2.1 LA NARRATIVA ESPAÑOLA DE LOS AÑOS OCHENTA Y NOVENTA: LA OPCIÓN POSMODERNA

El recorrido de la novela española en las últimas décadas del siglo XX está signado por la diversidad en matices estilísticos y líneas temáticas. Esa variedad en tonos, escritura y temas estuvo acompañada por la difusión y el reconocimiento de un grupo de escritores dentro y fuera de España. Es cierto que todavía no disponemos con los suficientes años de distanciamiento que permitirían, en algunos casos, apagar o confirmar cierto entusiasmo en el juicio de las novelas publicadas en este periodo.

La historia literaria es la mejor herramienta para comprender los diversos derroteros de los géneros literarios. En España se cuenta con historias literarias que justamente han tenido la osadía de periodizar y explicar el itinerario de su novela hasta finales del siglo XX. Sin olvidar igualmente los balances más breves, apelamos a los trabajos de ciertos críticos que también

han ejercido de historiadores literarios. Otro punto a desarrollar, en este capítulo, se centrará en la polémica definición sobre la posmodernidad literaria y su presencia en la narrativa española.

Santos Sanz Villanueva (1975, 1984, 1992) ha trazado un panorama de la novela española registrando sus hitos trascendentales. Obviamente en los primeros libros de Sanz Villanueva de los años setenta y ochenta no asoma la figura de Pérez-Reverte, sin embargo, es necesario conocer el escenario literario anterior para comprender cuáles fueron las líneas narrativas hegemónicas más destacadas en los últimos cuarenta años y cuál es la real ubicación de la narrativa revertiana.

Los lectores españoles y la crítica literaria como lo sostiene Sanz Villanueva admiten a la novela *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín Santos como un hito primordial. Esta novela constituyó una asimilación notable de aquellos recursos procedentes de la narrativa de corte vanguardista, especialmente de la línea trazada por *Ulises*, de James Joyce, aprovechando procedimientos narrativos como el monólogo interior y una renovación lingüística (Romera Castillo 1976; Alfonso Rey 1977). En sus historias literarias Sanz Villanueva considera a *Tiempo de silencio*¹⁸ como la novela que abrió nuevas posibilidades estilísticas para la narrativa peninsular.

Revisando el libro *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, de José María Martínez Cachero se destacan esencialmente a *La colmena* (1951) y a *Tiempo de silencio* como las dos

¹⁸ En una encuesta preparada recientemente por Fernando Valls y Rebeca Martín para la revista de literatura *Quimera* n° 214-215-Abril 2002 se le preguntó a diversos editores, escritores, catedráticos y críticos literarios de España elaborar una lista de las diez mejores novelas del siglo XX. Como resultado *Tiempo de silencio* se ubicó en el primer lugar por el sistema de votación.

novelas paradigmáticas al mostrar nuevos recursos expresivos en diversos niveles frente a una narrativa estrictamente realista surgida como consecuencia de la Guerra Civil de España.

No se puede dejar de mencionar el gran impacto causado en la narrativa peninsular por parte de la monumental narrativa hispanoamericana de los sesenta, conocida con el apelativo de Boom hispanoamericano. Muchos escritores españoles de aquellos años hasta fechas recientes reconocen la influencia de la narrativa hispanoamericana en el diseño y concepción de su escritura literaria (Tola y Grieve 1971).

Fue en aquella década del sesenta donde surge una narrativa que experimentaría con los formatos de las novelas destacando especialmente la obra de Juan Goytisolo y Juan Benet (Sanz Villanueva 1984: 158-179), no obstante una línea más tradicional de la narrativa continuó representada por escritores como Juan Marsé cuyas novelas como *Últimas tardes con Teresa* (1966) constituyen una de las mejores piezas narrativas de la literatura de la posguerra (Belmonte Serrano y López de Abiada 2002).

La llegada de los años setenta trajo nuevos vientos para la península. En su contexto social y político España entraría en un nuevo cambio en el curso de su historia. Una fecha clave para la literatura y la historia peninsular es 1975. Ese año fallecía el general Francisco Franco el dictador que gobernó España desde el final de la guerra civil. La muerte de Franco empujó a la sociedad española a una nueva etapa histórica con las elecciones libres de 1977 y la aprobación de una nueva constitución en diciembre de 1978. Sin olvidarnos de la literatura la fecha de 1975 sirve como el inicio de un nuevo

periodo para las letras españolas debido a la publicación de *La verdad sobre el caso Savolta* del novelista catalán Eduardo Mendoza (Santos Alonso 2003).

Hay casi una opinión de consenso entre los críticos peninsulares de considerar a *La verdad sobre el caso Savolta* como el punto de partida de la narrativa española posmoderna. El debate empieza aquí justamente en las diversas acepciones que le han designado al término posmoderno¹⁹.

Primero recogeremos sucintamente las opiniones expresadas por quienes han teorizado sobre el significado de la posmodernidad y posteriormente aterrizaremos en los juicios vertidos sobre la novela española posmoderna.

Como ya lo manifestó Carlos García-Bedoya (1995)²⁰ hay un primer problema de índole terminológico con los conceptos modernismo y posmodernismo. En el mundo iberoamericano reconocemos el modernismo como un periodo literario decisivo liderado por el poeta Rubén Darío²¹ hacia finales del siglo XIX y de gran impacto en la denominada Generación del 98 en España. Se puede entender también el posmodernismo como aquella literatura posterior a la concebida por Darío y sus seguidores²² muy distinta a los parámetros de la literatura posmoderna de fines del siglo XX.

¹⁹ Existe abundante bibliografía sobre la posmodernidad, sin embargo, una de las mejores síntesis que permite seguir el recorrido del término lo ha realizado el historiador Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad* (1998).

²⁰ Aunque el trabajo de García-Bedoya se centra en la narrativa hispanoamericana justamente de fechas coincidentes a la que estamos revisando de la literatura española, su posición con respecto al concepto de posmodernidad se puede aprovechar para revisar la narrativa peninsular.

²¹ En el libro de Perry Anderson. *Los orígenes de la posmodernidad* también se acepta que el vocablo modernismo surge con el movimiento literario liderado por Rubén Darío.

²² Al parecer el vocablo Posmodernismo también se utilizó primeramente en español cuando Federico de Onís editó una *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1934)*. Madrid, 1934. El término posmodernismo lo empleaba para describir un descenso conservador dentro del propio modernismo.

En el ámbito literario inglés el *modernism* (o modernismo) es un concepto que designa a lo que en español entendemos por vanguardismo literario o artístico, eso nos lleva a entender que *postmodernism* (o posmodernismo) nombraría al periodo literario posterior al vanguardismo.

Si entramos en los predios literarios podemos sembrarnos la siguiente pregunta ¿qué se entiende por narrativa posmoderna? Esta interrogante ha intentado ser respondida por diversos críticos y personalidades de otras esferas de las humanidades. Sin expandirnos hacia otras laderas del conocimiento²³ me concentraré en la opinión de quienes han explicado la posmodernidad desde las comunidades literarias como se articula en los escritos de John Barth (1967), Frederic Jameson (1995) y Umberto Eco (1995).

“The literature of exhaustion” el ensayo publicado por John Barth en la revista *The Atlantic* en 1967 es considerado por muchos como el primer manifiesto del posmodernismo literario. Después de esa fecha, John Barth en una nueva intervención publicará un nuevo texto *The literature of Replenishment* (1979) comienza por plantear, con una especie de condescendiente solicitud, las dos preguntas que pueden esperarse ineludiblemente ¿quiénes son los posmodernos? ¿Qué es el posmodernismo? La respuesta a sus preguntas presenta a su escritor posmoderno ideal como alguien que no repudia ni imita a sus padres premodernistas (del siglo XIX) y modernistas (vanguardistas).

²³ No se puede obviar la importancia de las reflexiones de corte filosófico de Jean-Francois Lyotard. *Le condition postmoderne. Rapport sur le savoir* (1979). Los otros textos fundamentales son los de Jürgen Habermas. “La modernidad un proyecto inacabado” un discurso pronunciado en Frankfurt en 1980 y editado en libro en 1981 y *El discurso filosófico de la modernidad* (1989). También es valiosa la recopilación de textos de distintos autores realizada por Hal Foster *La posmodernidad* (1985) y de Nicolás Casullo *El debate modernidad-posmodernidad* (1989).

Aspira sin embargo, a una narrativa más democrática en su accesibilidad que aquellas tardías maravillas de lo moderno (según mi definición y a juicio mío), como *Stories and textes for nothing* de Beckett o *Pale fire* de Nabokov. No puede esperar a llegar y emocionar a los devotos de James Michener e Irving Wallece (...). Pero debe esperar llegar y deleitar, al menos parte del tiempo, al más allá del círculo de los que (Thomas) Mann acostumbraba llamar los primeros cristianos: devotos profesionales del Arte con mayúscula (...). La novela posmoderna se elevaría de alguna manera por encima del altercado entre realismo e irrealismo, formalismo y contenidismo, literatura pura y literatura comprometida; narrativa de élite y narrativa de masa. Y desgraciadamente para los profesores de literatura, no necesitaría tanta explicación como los libros de Joyce, Nabokov, Pynchon o algunos míos (203).

John Barth nos muestra en su trabajo dos aspectos muy importantes para entender la narrativa. La primera de ellas la presencia sucesiva de tres períodos presentes en la narrativa occidental en los últimos dos siglos: la etapa premodernista, modernista y posmodernista. Entiendo que el término premodernista es la asignación que recibe la novela decimonónica (¿y toda la tradición que carga desde la Edad Media?). La ruptura que provocó la narrativa vanguardista/modernista²⁴ con la tradición decimonónica tampoco hay que verla como una censura irreparable, piénsese en la gran novela experimental del siglo XX como *Ulises* libro que no podría haberse concebido y escrito sin el modelo de la *Odisea* de Homero.

Algo semejante ocurriría con la narrativa posmoderna en relación con la narrativa modernista/vanguardista. Es por eso que Barth habla de una necesidad de síntesis de ambos. El segundo aspecto que se desprende del texto de Barth es el rescate de aportes realistas, sin obviar algunos rasgos vanguardistas. La restauración que hacen los autores etiquetados posmodernos a sus textos es el privilegio de la legibilidad a nivel del plano

²⁴ Utilizamos el término “modernista” de origen anglosajón siempre acompañado del término “vanguardista” para poder indicar la existencia de una narrativa posmoderna, con lo cual evitamos la confusión con la narrativa modernista hispanoamericana de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

discursivo y el plano narrativo (no a la manera de mimesis del siglo XIX) desterrando el experimentalismo radical en que se convirtió el discurso vanguardista/modernista. Por lo tanto con las novelas posmodernas existiría una mayor comunicación con el lector (sin importarle su estrado intelectual) de la que tuvieron los autores vanguardistas.

Para la década de los ochenta quien también aclaró algunos rasgos del arte posmoderno fue Frederic Jameson en su libro *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1995). Puntualiza como uno de los rasgos presentes en muchas obras posmodernas la relación sostenida ante la llamada literatura de masas (novela policial, novela de folletín, novela rosa, ciencia ficción, etc). Esta actitud es la que diferencia a la narrativa posmoderna de la narrativa de vanguardia/modernista, quien tratando de mantener un estrato culto, relegaba tales manifestaciones al vagón que ellos denominaban "subliteratura", el posmodernismo tiende puentes con la cultura de masas incorporando sus códigos a los propios textos.

Sea cual sea la forma en que valoremos en última instancia esta retórica populista, le concederemos al menos el mérito de dirigir nuestra tensión al aspecto fundamental de todos los posmodernismos enumerados anteriormente: a saber, el desvanecimiento en ellos de la antigua frontera (esencialmente modernista) entre la cultura de elite y la llamada cultura comercial o de masas, y la emergencia de obras de nuevo cuño, imbuidas de las formas, categorías y contenidos de esa "industria de la cultura" tan apasionadamente denunciada por todos los ideólogos de lo moderno, desde Leavis y la "nueva crítica americana" hasta Adorno y la escuela de Francfort. En efecto, lo que fascina a los posmodernismos es precisamente todo este paisaje "degradado", feista, *Kitsch*, de series televisivas y cultura de *Readers Digest*, de la publicidad y los moteles, del último pase y de las películas de Hollywood de serie B, de la llamada "paraliteratura" con sus categorías de los gótico y lo románico en clave de folleto turístico de aeropuerto, de la biografía popular, la novela negra, fantástica o de ficción científica: materiales que ya no se limitan a "citar" simplemente como habrían hecho Joyce o Mahler, sino que incorporan a su propia esencia (1995: 12-13).

El autor que también nos permite comprender la lógica posmoderna es Umberto Eco. Para el teórico italiano en sus apreciables *Apostillas a El nombre*

de la rosa, la posmodernidad es más que nada una consecuencia producida por las situaciones límite a las que llegó el arte vanguardista: "la vanguardia destruye el pasado, lo desfigura" (659). En el caso específico de la literatura vanguardista anota que: "en la literatura, la destrucción del flujo del discurso, hasta el collage estilo Bourroughs hasta el silencio o la página en blanco" (659).

La respuesta que da la literatura posmoderna ante la vanguardia es retornar a ciertos elementos tradicionales, pero sin imitarla. Para eso se debe tomar distancia creando ciertos mecanismos como la ironía por ejemplo.

Pero llega el momento en que la vanguardia (lo moderno) no puede ir más allá porque ya ha producido un metalenguaje que habla de sus imposibles textos (arte conceptual). La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse- su destrucción conduce al silencio,- lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad (659).

Umberto Eco ha reconocido que son los teóricos norteamericanos quienes inciden en la amenidad presente en las obras posmodernas. Aspecto que también comparte el autor de *El nombre de la rosa*: "¿Podría existir una novela no consoladora, suficientemente problemática, y sin embargo amena? Serían los teóricos norteamericanos del posmodernismo quienes realizarían esa sutura, y recuperarían no sólo la intriga sino también la amenidad" (658).

Lo expresado por John Barth, Frederic Jameson y Umberto Eco permiten distinguir los rasgos mayores de la opción narrativa posmoderna. En primer término la opción por la legibilidad. El contar a la manera aristotélica se convierte en la lógica posmoderna, es por eso que la amenidad va acompañada de la trama que subordina otro tipo de procedimientos.

Ahora si podemos comprender los dos rasgos más destacados, aunque no únicos, de la narrativa posmoderna que serían como primer punto el privilegio de la trama con la dosis correspondiente de amenidad y el segundo punto la incorporación de códigos de la cultura de masas que en sus manifestaciones literarias estarían representados por la novela policial, el relato histórico la ciencia ficción, el melodrama o el erotismo.

Regresando nuevamente a los estudios de literatura española acopiaré las opiniones de los críticos respecto a la posmodernidad literaria peninsular. En este punto existen, lógicamente, opiniones repartidas en dos facciones como lo especifica Vance R. Holloway (1990). La primera esta conformada por quienes consideran que la narrativa española posmoderna vendría a estar constituida por novelas de corte vanguardista o neovanguardista. Quienes militan este primer grupo se encuentran Gonzalo Navajas (1987) y Pablo Gil Casado (1991) para el primero la posmodernidad empezaría en España con la novela *Tiempo de silencio* siendo también representantes autores como Juan y Luis Goytisolo, Juan Benet, Carmen Martín Gaité entre otros. Gil Casado es de opiniones semejantes a las de Navajas. La diferencia planteada por Gil Casado es que su marco temporal para registrar novelas posmodernas en España comprende los años de 1975 hasta 1990.

Ambos críticos son quienes consideran al posmodernismo como una continuación de las vanguardias. Novelas como *Tiempo de silencio* o la narrativa de Juan Benet por emplear códigos vanguardistas no coincidirían con la otra acepción del posmodernismo que se aleja de estos rasgos propios de una literatura experimental.

En el segundo grupo de críticos encontramos a quienes entienden al posmodernismo narrativo no como una segunda vanguardia, sino por los planteamientos defendidos por Barth, Eco o Jameson. Y aunque este asentimiento de los críticos sobre la narrativa española posmoderna siga los lineamientos reconocidos por los críticos y teóricos extranjeros mencionados hay, eso sí, opiniones encontradas en cuanto a la recepción y la calidad de estas novelas.

Para ello recogeremos algunas opiniones sobre este asunto. En criterios de Santos Sanz Villanueva sobre la posmodernidad literaria (1996) reconoce la variedad de la narrativa española como consecuencia de la libertad de los escritores para abordar sin restricciones los temas que les plazcan. Y es que esta libertad también está insertada en una sociedad de consumo en donde el lector es buscador de ciertos temas: novela histórica, relatos metaliterarios cargados de orgías intertextuales y la novela negra o policíaca. En conjunto estos libros, según su parecer no permiten ver la dimensión conflictiva del mundo. Su postura con respecto a la posmodernidad es muy semejante a las opiniones planteadas al reseñar por primera vez *El club Dumas*.

Existen dos textos de Joan Oleza (1994, 1996) donde desarrolla sus opiniones sobre la posmodernidad en la narrativa española, estaría centrada en un tipo de poética de corte realista que se empezó a afianzar a mediados de los años ochenta. Entre los escritores que reconoce como representantes de la narrativas posmoderna menciona a *El jinete polaco* (1991), de Antonio Muñoz Molina, *Corazón tan blanco*, de Javier Marías y *Juegos de la edad tardía* (1989), de Luis Landero entre otros.

Los rasgos que marcan estas novelas y otras mencionadas por Oleza serían estos signos.

La pasión fabuladora llena muchas de estas novelas de episodios, de relatos intercalados, de ramificaciones argumentales, de personajes pintorescos, de faecias y anécdotas, recupera los mecanismos de la narrativa oral, asimila la gran novela latinoamericana, reutiliza el folletín, trata de recobrar para el lector la fascinación por los relatos. (266)

Para concluir con este punto recogeré los postulados de Vance R. Holloway quien reconoce estas dos posiciones antagónicas con respecto a la novela española posmoderna.

Las dos acepciones principales del término posmodernismo coinciden con las dos fases de la generación de los setenta. La primera corresponde con el experimentalismo de los novísimos, aproximadamente entre 1967 y 1975. Por otra parte tenemos el posmodernismo entendido como la metaficción historiográfica, en la que predomina el retorno a la historia bien contada, pero dentro de un molde autorreferencial e irónico que subvierte la estabilidad de todo sistema de representación, bien de la historia, bien del sujeto humano. Esta vertiente del posmodernismo se asocia con la segunda fase de la generación de los setenta, a partir de 1975. (274)

Importante es recoger también otras opiniones de Vance R. Holloway pues en ellas se inclina en reconocer como narrativa posmoderna partiendo desde 1975²⁵. En su criterio la línea posmoderna es una de las vertientes que se han desarrollado en la literatura española, la que podríamos denominar la hegemónica, pero no la única.

¿Es posmodernista, por tanto, la narrativa posfranquista? Lo es si entendemos el término según lo plantea Rico, como algo *bon à tout faire* que también responde a la disminución del experimentalismo. Pero sería una reducción decir que toda la narrativa española desde los años setenta en adelante es posmodernista, aun tomando la acepción predominante de la metaficción historiográfica (275).

Reconocidos los códigos de la posmodernidad en la narrativa española y la mención de algunos nombres realizaremos una breve excursión por la

²⁵ Hay una última publicación que ha llegado a nuestra manos de María del Pilar Lozano Mijares *La novela española posmoderna* (2007) que coincide con aquellos críticos que ven a la narrativa posmoderna caracterizada por el hidalgo con la cultura de masas y la vuelta a la narración tradicional.

narrativa española de las últimas décadas. Sin embargo, pueden consultarse diversos panoramas que pueden enriquecer los diversos aspectos de la novela española de las últimas dos décadas (José María Martínez Cachero 1997; Jordi Gracia 2000; Miguel Martínón 2001; Santos Alonso, 2003; Fernando Valls 2003).

Intentar trazar una panorámica de la narrativa española de fines del siglo XX requeriría de un vasto territorio de páginas. Por lo mismo existirán en este breve texto omisiones a diversos escritores²⁶. A pesar de estas limitaciones apelaremos al consagrado canon para presentar al desocupado lector algunos de los derroteros y nombres más importantes de la novela y el cuento español de los últimos años.

En las décadas de los ochenta y noventa la narrativa española en sus vertientes del cuento y la novela, consiguió romper el cerco del éxito editorial peninsular, obteniendo similarmente, la afición de vastos lectores y el reconocimiento de los críticos extranjeros. Fueron los latinoamericanos, por una consanguinidad lingüística, quienes apreciaron primeramente las cualidades de esta narrativa. Dos son los factores para esta amplia recepción: la calidad de las obras y las pujantes redes comerciales de distribución de libros españoles en América. A editoriales consagradas desde los sesenta como Seix Barral, Planeta, o Alfaguara (con una gran renovación e importancia en los noventa) se sumaron Anagrama y Tusquets, y mucho más recientes Aguacilar, Debate, Pre-textos, Valdemar y Lengua de Trapo.

²⁶ No incluyo escritores españoles de lengua catalana, vasca y gallega, pero existe una valiosa literatura en esas lenguas donde destacan Robert Saladrigas, Carme Riera, Quim Monzó, o Bernardo Atxaga.

Haciendo un arqueo general de las características de esta narrativa se puede aseverar, en primer lugar, que la línea temática hegemónica sigue siendo el realismo. No obstante dentro de esta línea existe un ramillete amplio de tramas que la enriquece con diversos matices, tonos e intensidades. Otros temas como el relato histórico y fantástico han conseguido producir niveles altos de excelencia estética.

Fue en los años setenta donde los novelistas españoles empiezan a incorporar códigos de las denominadas novelas populares o novelas de masas (novela policial, rosa, folletín, etc). Es en ese contexto donde la novela de Eduardo Mendoza *La verdad sobre el caso Savolta* juega un rol primordial. La estructura de la novela se convirtió en un paradigma novedoso. La trama se situaba entre los años de 1917 a 1919 en la ciudad de Barcelona. La primera parte del libro tenía un diseño casi experimental (diversos puntos de vista, discursos heterogéneos), no obstante, procedimientos como el monólogo interior o un lenguaje hermético no fueron empleados. En la segunda parte la estructura adquiere una forma más tradicional con la intención de desarrollar linealmente la intriga. La novela incorporaba artículos periodísticos, documentos policiales y el estilo apelaba al humor, la ironía, la parodia incorporando códigos de la literatura de masas a su estructura esas características ya la distinguían como el primer paradigma de literatura posmoderna española.

Javier Marías en su primera novela *Los dominios del Lobo* (1971) también mantenía un diálogo con varios elementos de la cultura de masas norteamericana. Pero la narrativa de Marías ha conseguido sus mejores piezas en los años noventa con *Corazón tan blanco* (1992), *Mañana en la batalla*

piensa en mí (1994) y *Negra espalda del tiempo* (1998). En estos libros la huella de la literatura inglesa barniza sus textos. Dentro del género de la narrativa policial destaca, incluso a nivel iberoamericano, Manuel Vázquez Montalbán, quien ha creado al detective hispano más memorable Pepe Carvahlo.

Otro escritor surgido en los años setenta fue Enrique Vila-Matas su producción literaria se valía de los mundos literarios para la confección de sus argumentos como sucede en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1984). En los años noventa las novelas de Vila-Matas han tenido una mayor repercusión entre el público latinoamericano y el peninsular. Sus libros *El viaje vertical* (1999) y *Bartleby y compañía* (2000) inventan mundos más sugestivos.

En los años ochenta sobresalen escritores como Antonio Muñoz Molina con novelas como *El invierno en Lisboa* (1987), *Beltenebros* (1989) y *El jinete polaco* (1991), donde los elementos culturales juegan un rol importante en medio de atmósferas policiales. Importante también es la obra de Eduardo Mendicutti. Sus libros están diseñados con grandes dosis de ironía y humor; sobresalen sus novelas *Siete contra Georgia* (1987), *Una mala noche la tiene cualquiera* (1988) y *El palomo cojo* (1991).

Luis Landero es autor de *Juegos de la edad tardía* (1989) y *Caballeros de la fortuna* (1994). Sus novelas recorren las vidas grises de hombres quienes anhelan interiormente plasmar sus sueños. Algunos críticos han establecido influencias de escritores como García Márquez y Vargas Llosa. A finales de los ochenta se hizo conocer Almudena Grandes con *Las edades de Lulú* (1989), una novela erótica apreciada por un numeroso público. Este primer éxito editorial no congeló a su autora quien en *Malena es un nombre de tango*

(1994) consolidó su prestigio como narradora ante la crítica literaria que le valoró su habilidad para la construcción de personajes complejos y de gran sensualidad. En la línea del relato erótico se encuentra la barcelonesa Mercedes Abad quien publicó su primer libro de cuentos *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986) a los que han sucedido dos libros de relatos *Felicidades conyugales* (1989) y *Soplando al viento* (1995). También debe mencionarse a Rosa Montero, quien goza del favor de los lectores fuera de España, en sus novelas explora el aspecto educativo en el género femenino y el impacto del tiempo en la formación de los personajes sus textos más aplaudidos son *Te trataré como una reina* (1983), *Amado amo* (1988), *Bella y oscura* (1993), *La hija del caníbal* (1997) y los relatos *Amantes y enemigos* (1998).

Cerramos esta lista mencionando algunos narradores quienes cuentan ya con una obra seria y ambiciosa, iniciada en algunos casos en los ochenta, entre ellos: Juan Bonilla, Belén Gopegui, Javier Cercas, Ignacio Martínez de Pisón, Félix Romeo, José Ovejero, Gustavo Martín Garzo y Juan Manuel de Prada. Subrayaré de Martín Garzo, *El pequeño heredero* (1997) donde explora con mucha destreza el mundo interior de los años de la infancia y la adolescencia. Prominente también me parece Juan Manuel de Prada, autor de dos novelas de gran importancia: *Las máscaras del héroe* (1996) y *La tempestad* (1997). En el diseño de sus tramas incorpora diversos elementos de la cultura como la literatura y la pintura dosificando con eficacia el desenvolvimiento de sus historias. Finalmente debemos nombrar a *Soldados de Salamina* (2001) la novela de Javier Cercas favorecida por el público y por los críticos, con gran destreza aborda el tema de la Guerra Civil desde una

mirada contemporánea utilizando para ello el formato de la novela-reportaje caracterizado por interactuar con personajes reales.

Todos estos libros tienen las características más destacadas de la narrativa posmoderna aunque no necesariamente están presentes todas en cada novela:

1. El retorno a la trama. Estas novelas privilegian una vuelta a la narración trabada en una concepción clásica del relato (principio, nudo y desenlace).

2. Diálogo con la cultura de masas. Incorporación de códigos de la novela de folletín, policial, erótica.

3. Recreación de espacios históricos. Como el dar cuenta de una época o la incursión de la novel histórica

4. Importancia de hacer explícito el tejido de la intertextualidad. La intertextualidad puede servir como el puente que conecte con la cultura de masas: el cine o la propia literatura.

5. Empleo de ciertos mecanismos de distanciamiento como la ironía, el humor o la referencialidad a los mundos de ficción que crean sus autores.

2.3 PÉREZ-REVERTE Y SU POÉTICA DE LA NOVELA

Como lector Arturo Pérez-Reverte ha divulgado sus preferencias por determinado género novelístico y de igual manera su distanciamiento por otra especie de novelas. Estas predilecciones literarias están testimoniadas en algunos artículos. En estos textos ha elaborado sus concepciones sobre el tipo de novela que escribe y sus aspiraciones como narrador. Podemos entonces afirmar que Arturo Pérez-Reverte es dueño de una poética novelística que revisaremos en este capítulo.

Existen diversos significados de la palabra "poética" que se remontan al tratado del mismo nombre escrito por Aristóteles. Asumiremos como una de sus significaciones la concepción sobre el arte que escribe o compone todo escritor o artista. En diversas ocasiones las ideas de un escritor sobre el diseño de su obra sea éste un novelista, un autor de cuentos, un poeta o un dramaturgo vienen a ser una selección y una opción personal dentro de una tradición artística asumida según gustos particulares.

Hay escritores que han desarrollado sistemáticamente mediante discursos personales como manifiestos, ensayos o mediante declaraciones sus concepciones acerca de la novela, el cuento, la poesía o el teatro. Estas ideas se concentran lógicamente según el género literario construido por el autor.

A estas ideas personales se les suele llamar una poética del autor. Lo que debemos aclarar es que la noción de "poética" responde a muchas complejidades pues suele ser una palabra de gran poder polisémico. Podemos decir que poética significa una definición acerca de la literatura. Se establecen

para esto dos orientaciones: una artística y otra "científica". En el primer caso poética no tiene una finalidad teórica de proyecto científico, sino que es correspondiente de un "arte poética". Pueden haber artes poéticas explícitas (por ejemplo, como mencionamos líneas arriba, en ensayos, declaraciones y opiniones del autor sobre su obra) o implícita (en todos los textos, de manera discreta aparece una concepción de la literatura o del arte). En el segundo caso, poética es proyecto de ciencia, de estirpe ligada a las teorías literarias como el formalismo, el estructuralismo o la semiótica.

Para continuar marcando las distinciones acerca de la poética debemos distinguir entre teorías artísticas de un escritor y teorías literarias de una comunidad académica o científica, estas últimas desarrollan modelos hipotéticos y explicativos de las propiedades de una novela, cuento, poesía, teatro o algún discurso incorporado a la literatura.

Ilustraremos estas ideas con dos escritores de lengua hispana del siglo XX que han desarrollado teorías artísticas sobre sus narraciones. El primero sería un novelista como Vargas Llosa quien tiene una concepción particular sobre la novela que ha denominado su "teoría de los demonios" o la "verdad de las mentiras" (1970, 1990, 2002) que le sirve para explicar sus ideas sobre la novela y la utiliza para interpretar desde su punto de vista el acto de la creación novelística. Otro ejemplo sería Julio Cortázar quien ha plasmado sus propias teorías e ideas sobre el cuento en los textos titulados "Del cuento breve y sus alrededores" (1969) y "Algunos aspectos del cuento" (1971); ninguno de estos dos autores tiene la intención de esgrimir una teoría científica para definir y explicar la naturaleza de los géneros que ellos mismos escriben, en cambio, los planteamientos de Mijail Bajtin en *Estética de la creación verbal*

(1982) y en *Teoría y estética de la novela* (1991) es una suma de hipótesis que aspira a verificar la coherencia inmanente de las novelas que examina.

Arturo Pérez-Reverte, como apunté, también ha formulado sus ideas propias sobre la novela. Estas concepciones las ha manifestado por medio de entrevistas, artículos periodísticos y de manera implícita incluso en *El club Dumas* por medio de la voz del narrador quien recoge las preferencias y gustos literarios de Pérez-Reverte. Primero presentaré como parte de su poética la familiaridad y la admiración por la saga de los mosqueteros de Alejandro Dumas manifestada en su artículo editado en 1992 "Cuatro héroes cansados"(1995).

Son tres los libros que, por diversas razones y circunstancias, más veces he releído en mi vida: *La cartuja de Parma*, *La montaña mágica* y el ciclo completo de las andanzas de d'Artagnan y sus amigos, que incluye *Los tres mosqueteros*, primera parte y la más conocida, que antecede a *Veinte años después* y a *El vizconde de Bragelone*. De todos ellos, el primer descubrimiento, el primer amor, la primera y temprana pasión corresponde, sin duda, a la trilogía escrita por Dumas (374).

Esta confesión como lector se mantendrá indeleble en sus declaraciones posteriores. Es importante señalar que el artículo no se reduce a una confesión al lector (in fabula) de sus escritores favoritos, porque gran parte de este texto demuestra su conocimiento de la gestación y publicación de la saga de los mosqueteros y de todos los medios, las fuentes escritas y los colaboradores utilizados por el novelista francés para la confección de estas novelas. El lector de *El club Dumas* podrá constatar que la mayoría de estos datos paratextuales sobre la saga de Dumas y las lecturas tanto encomiásticas como adversas con algunas variaciones aparecerán en la novela, principalmente en la voz del narrador Boris Balkan. Aunque este no es el único

comentario escrito sobre la obra de Alejandro Dumas²⁷ y sobre la novela folletinesca sí nos confirma la sincera admiración y conocimiento de *Los tres mosqueteros*.

En el artículo "Un vicio siempre joven" (1993) publicado en la revista española *Leer* con ocasión de la edición de *El club Dumas* amplía su catálogo de libros valiosos en su vida de lector empezando por las novelas leídas en su niñez y juventud. Como ya lo había testificado en "Cuatro héroes cansados" reafirma nuevamente su predilección de las novelas: *Los tres mosqueteros* (y sus continuaciones), *La cartuja de Parma*, *La montaña mágica* y agrega a su biblioteca personal *Lord Jim*, de Joseph Conrad.

La lectura de este artículo me permite establecer dos conclusiones. En primer lugar su primera afición a un tipo específico de literatura. En segundo lugar su afición y conocimiento de la Historia es resultado del aprecio de ciertas novelas.

Robinson Crusoe, Dick Turpín, Un capitán de quince años, La isla del tesoro, Ivanhoe... desde el primer momento me fascinaron, sobre todo, los libros de aventuras y de historia.

Así supe de las cruzadas, gracias al **Talismán**, de Walter Scott, con las andanzas de Sir Kenneth el del Leopardo y Saladino. Fue mi primera aproximación al Oriente Medio que más tarde, como reportero, conocería muy bien y en el que muchas veces (Tiro, San Juan de Acre, Jerusalén) seguí inconscientemente las huellas que ese libro había dejado en mi memoria...(16).

En las siguientes líneas de su escrito manifestará abiertamente la procedencia de los códigos narrativos de sus novelas donde la saga de Alejandro Dumas ocupará un pedestal importante al lado de un importante ejército de novelas de aventuras.

²⁷ Existen dos textos, "Fatalidad" (1995) dedicado a *El conde de Montecristo* y "Ladrones de guante blanco" (1995) consagrado a ciertos personajes del folletín.

Supongo que mis estructuras novelísticas, la elección de temas, la técnica narrativa, la dosificación de efectos profesionales que enganchen al lector, provienen de ahí: **Los tres mosqueteros** en su ciclo completo, con **Veinte años después** y el **Vizconde de Bragelonne**, de Alejandro Dumas; **Las memorias de Sherlock Holmes**, de Conan Doyle; **El juramento de Lagardere**, de Paul Feval; **El capitán Blood** y también **Scaramouche**, de Rafael Sabatini... En el gran folletín del siglo XIX (porque hay folletines deleznable y folletines de extraordinaria calidad), lleno de defectos, pero también de virtudes, aprendí, imagino, la técnica del oficio (17).

La conexión con el plano discursivo de sus novelas encuentra en esta confesión una explicación de los mecanismos utilizados, especialmente en *El club Dumas*. Puedo precisar que para Pérez-Reverte el folletín francés y la novela de aventuras se convirtió en modelo principal para el armazón de sus libros.

En una entrevista para la revista española *Tiempo* (1993), Pérez-Reverte explica los puentes que existen en sus novelas, especialmente *El club Dumas* y las novelas folletinescas decimonónicas.

—¿Reivindicar ahora el folletín es creer en los "culebrones"?

—No reivindicó el folletín barato, lagrimita en plan de huerfanita, sino un tipo de novela en la que pasen cosas. Parece que hay que elegir entre novelas bien escritas donde no pasa nada y la superficial en la que pasan cosas...

—¿No mata usted entonces a ningún padre literario?

—Respeto y estudió mucho a mis padres literarios, que son Alejandro Dumas, Pérez-Galdós y Valle-Inclán. Yo me exilié literariamente porque la novela española de mi juventud me aburría.

—¿Por eso en su última novela, "El club Dumas", su protagonista declara qué libros le gustan?

—Se trata de acotar mi territorio. Hasta este momento he sido un novelista al cual había que perdonarle que fuera periodista. Yo tenía que ir pidiendo perdón, diciendo que a mí me gustaba escribir historias con acción (120).

Esta entrevista nos presenta los modelos favorecidos por Pérez-Reverte. Podemos afirmar que hay una decisión del autor por escribir novelas de acción basada en las formas utilizadas en las novelas del siglo diecinueve entre ellas específicamente las novelas de aventuras de Alejandro Dumas.

Las ideas y preferencias sobre un específico tipo de novela como lector y escritor no han variado desde sus inicios literarios y se han ido defendiendo en declaraciones sea por entrevistas o escritos. Como último texto de su poética revisaremos su ensayo “La vía europea al best-seller” (2000). Como siempre reafirmará la validez del tipo de narración de corte tradicional donde el lector se engancha a la historia relatada porque la trama mantiene un interés desarrollado en una secuencialidad. Observa que en Europa hay libros como *El nombre de la rosa* (1981) de Umberto Eco que bien se les puede etiquetar de *best-seller* por la amplia difusión y éxito con el público. Lo que debe distinguírsele es en la denominación pues *El nombre de la rosa* es un *best-seller* culto lo que marcaría su diferencia con el *best-seller* anglosajón.

La diferencia establecida radica en que los *best-seller* europeos difieren del *best-seller* anglosajón por la carga semántica culta inherente a sus tramas y por tener una mayor elaboración. Pérez-Reverte es pues plenamente consciente que sus libros formarían parte de un grupo de novelas decididas a capturar al lector por eso no se les debe poner en el mismo nivel que el *best-seller* estadounidense.

Entendemos por la lectura de estos textos que constituyen la poética de Pérez-Reverte su decisión de enfilarse en determinada tradición novelística europea: la denominada novela de estructura tradicional o novela clásica distinguida por no experimentar con los planos discursivos ni en los planos narrativos.

Concluimos con las siguientes ideas que constituyen la poética de Pérez-Reverte.

1. Sus modelos literarios se encuentran en la novela decimonónica y en la novela del siglo XX de corte tradicional. Siendo sus paradigma *Los tres mosqueteros*, *La cartuja de Parma* y *La montaña mágica*.
2. Sus novelas tienen un marco contextual específico, que puede ser una época histórica definida o referentes actuales.
3. Le da importancia al lector para que este se involucre en sus tramas.
4. Las tramas de sus novelas cumplen las características tradicionales de exposición, nudo y desenlace.
5. Existe un abierto y polémico rechazo con la narrativa (heredera de *Ulises* de James Joyce) que minimiza la trama tradicional.

TERCER CAPÍTULO

POÉTICAS DE LA NOVELA DE FOLLETÍN Y DE LA NOVELA POLICIAL

3.1. POÉTICA DE LA NOVELA DE FOLLETÍN DECIMONÓNICA

En París en 1800 el celebre *Journal de Débats* (fundado en 1789 por Gaultier de Biauzat) al extender su tamaño aisló la parte inferior del diario con una raya negra. A este nuevo espacio se le designó “folletín”. Esta modalidad, permitía refugiar textos de la censura, y por eso sería imitada por otros diarios parisinos.

Los estudiosos del folletín (Atkinson 1929; Bory 1962; Brunori 1980; Eco 1995; Forradellas- Marchese 1994; López-Reis 1996; Rivera 1969) nos recuerdan que la palabra *feuilleton* a principios del siglo XIX nominaba un espacio en las faldas de un diario asignado a la divulgación de variados artículos y también para la crítica literaria. Con el paso del tiempo este espacio fue utilizado exclusivamente para la publicación de novelas en forma de

series²⁸. Aunque este nuevo procedimiento popularizó la novela no fue sino hasta la publicación de *Los misterios de París* cuando el género alcanzó su paradigma.

Para el 1 de julio de 1836 nacerían en la capital francesa dos diarios nuevos *La Presse* y *Le Siècle*. El primero dirigido por Émile de Girardin²⁹ y el segundo por Armand Dutacq. Precisamente en *La Presse* se publicó la considerada primera novela folletín *La vieille fille* (*La solterona*) de Honoré de Balzac. La novela se editó del 23 de octubre al 30 de noviembre de 1836. Desde esa fecha el espacio denominado folletín sirvió para la edición de novelas por entregas. Pero fue Alejandro Dumas quien consigue el éxito del público con la novela *El capitán Paul* editado en *Le Siècle* del 30 de mayo al 23 de junio de 1838. A pesar de estos triunfos con el público el reconocimiento masivo tardaría unos pocos años más en llegar de la mano de Eugenio Sue.

Quienes disfrutamos con las novelas folletinescas³⁰ deberíamos recordar como fecha capital el 19 de junio de 1842. Justamente aquel día se publicaba en el *Journal de Débats* el primer capítulo de *Los misterios de París*³¹ de Eugenio Sue, cuyo éxito se desencadenó muy rápidamente, implantándose así un modelo literario que estaría vigente durante largo tiempo. La publicación de

²⁸ Este principio de publicación fragmentada o en serie conforma parte de la estructura externa distintiva de este tipo de novelas creando a su vez unos rasgos específicos en el estilo y la composición.

²⁹ Se le considera a Émile de Girardin como el gran renovador de la prensa francesa y el impulsador de la novela folletinesca.

³⁰ La novela folletinesca también es denominada como novela por entregas o novela popular, esta última designación es la que más polémicas ha suscitado, pese a ello apelaré a la explicación establecida por Leonardo Romero Tobar: "entiendo por *narrativa de consumo popular* la que recogen aquellos relatos que hoy conocemos gracias al soporte de un texto impreso o, dicho de otra manera, gracias a la intervención de una red de difusión vinculada al funcionamiento de la industria editorial; bien que en el camino de su difusión se han podido ir difuminando los rasgos específicamente populares que pudo haber tenido el relato en sus orígenes" (1995: 25).

³¹ Se considera a Honoré de Balzac y su novela *La Vieille Fille* (*La solterona*) publicada en 1836 en el periódico *La Presse* la iniciadora de las novelas folletinescas.

la novela duró hasta el 15 de octubre de 1843. Dos años después de iniciado *Los misterios de París* sería Alejandro Dumas quien coronaría este tipo de novelas con la publicación de otro folletín, *Los tres mosqueteros* (1844) en el periódico *Le Siècle*.

Esta modalidad en la publicación de novelas fue el medio utilizado por numerosos y heterogéneos escritores de Europa y América durante casi toda la centuria decimonónica. Una comunidad de ellos constituye la legión de los autores considerados de calidad literaria y hoy en día integran parte del canon occidental como es el caso de Balzac, Dickens, Flaubert, Dostoievski, Tolstoi, entre otros. En la otra ladera, por supuesto, estarían los autores a los que muchos críticos literarios han ubicado en el *exclusivo* y *desprestigiado* limbo de la literatura popular o subliteratura entre ellos Feval, Ponson du Terrail, Sue o Dumas. La publicación de sus novelas en forma seriada es lo que ha llevado a los estudiosos de la literatura a diferir qué tipo de principios pueden definir los rasgos del género: el aspecto de la *historia*³² o del *discurso*³³.

Este primer acercamiento a la novela de folletín se concentra en una observación de la estructura externa, pero considero que no todas las novelas folletinescas tienen la misma particularidad en el *plano narrativo o historia*³⁴.

³² Los estudiosos de la novela folletinesca establecen que hay dos grandes vertientes temáticas típicas de estas novelas que a su vez moldean también su estructura narrativa: la novela de intención social y la novela de reconstrucción histórica (de capa y espada) en esta última primaria la aventura como motor argumental. Representante de la primera sería *Los misterios de París* de Eugenio Sue y de la segunda *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas.

³³ Entrando en este terreno me inclinaré por quienes consideran como principal diferencia los planos temáticos y la construcción de personajes desarrollados en cada novela y sin embargo también debo decir que existe una intersección más, aparte de la publicación por entregas, que vendría a ser el predominio de una intriga que permite al lector estar enganchado a la novela sea esta *Los misterios de París*, *El jorobado*, *Madame Bovary*, *Crimen y castigo* o *Guerra y paz*, por mencionar cinco novelas que difieren en diversos elementos.

³⁴ Los estudiosos de la novela folletinesca explican que existe un esquema en el argumento que se repite constantemente y suele ser el signo distintivo de este tipo de novelas: se

La recepción de la crítica literaria y no literaria sobre las novelas de folletín tiene posiciones muy antagónicas desde el mismo siglo XIX hasta nuestros días³⁵. No recogeremos en este capítulo las numerosas opiniones pues me interesa solamente explicarla en su aspecto formal porque más adelante examinaré el uso provechoso del que Pérez-Reverte se ha valido para la escritura de su novela.

Una de las explicaciones, a mi parecer de las más acertadas, referente a las novelas de aventuras la ha propuesto el crítico Jean Yves-Tadié. Su análisis consiste en que esta designación de aventura es entendida como: "la irrupción del azar, o del destino, en la vida cotidiana, en la que introduce una conmoción (desorden) que hace la muerte posible, probable, presente, hasta el desenlace en el que puede triunfar la vida o, por el contrario, la muerte" (1982: 5).

Teniendo asentada esta primera definición sobre el relato de aventuras donde ubicamos a *Los tres mosqueteros* faltaría desplegar los otros signos distintivos de este tipo de corpus novelístico. Dos estudiosas de la obra de Alejandro Dumas, Dolores Jiménez y Elena Real (1995) han explicado estos códigos narrativos señalando que en el *plano narrativo o historia* destaca:

En primer lugar la temática prototípica del viaje peligroso –con los motivos inherentes de ataques, emboscadas, naufragios, huidas, persecuciones, desapariciones, reconocimientos, etc. Estos relatos en los que un héroe, situado dentro de la Historia, sea D'Artagnan o el conde de

presenta un conflicto de reivindicación donde mayormente un *malvado* usurpa los derechos de la *víctima*, quien es reivindicada por un héroe.

³⁵ Revísese la tesis de Marcel Velázquez. *Novela y nación en el Perú republicano (1845-1879)*, principalmente el subcapítulo "Reseña de la tradición crítica sobre las novelas de folletín" (2004).

Montecristo por poner más que dos ejemplos conocidos, realiza una serie de pruebas que le permitirán alcanzar su verdadera identidad, se sitúan muy cerca de la novela iniciática (44). Otro ingrediente significativo lo constituyen los espacios donde se escenifican las aventuras y que están completamente enhebrados a este viaje peligroso que realiza el héroe, convirtiéndose, como lo aprecian los lectores, en sus escenarios emblemáticos. En opinión de Jiménez y Real estos son los lugares que: "cobran frecuentemente un valor simbólico en relación con el proceso de configuración de la identidad del héroe" (44). Son tres los espacios precisados y detallados por estas dos especialistas de la obra de Dumas: 1) La posada, 2) el castillo, 3) la prisión³⁶.

³⁶ Como lo explican: "estos tres espacios se superponen en más de una novela unos a otros, contaminándose por lo tanto de las connotaciones que caracterizan a cada uno de ellos" (47). Esto nos lleva a decir que no necesariamente tienen que aparecer estos tres espacios para considerar a una novela como un libro de aventuras como ocurriría, por ejemplo, en un clásico de este género como *La isla del tesoro* de Robert Louis Stevenson donde solamente aparece la posada y por supuesto el viaje peligroso.

3.2 GÉNESIS Y PROCEDIMIENTOS DEL RELATO POLICIAL: LA NOVELA POLICIAL CLÁSICA Y LA NOVELA POLICIAL NEGRA

Los orígenes del relato policial se remontan a la fecha de abril de 1841 cuando Edgar Allan Poe (1809- 1849) publicó su cuento “Los crímenes de la calle morgue” en la revista *Graham’s Lady’s and Gentleman’s Magazine* en Filadelfia. Los siguientes dos cuentos escritos por Allan Poe considerados policiales son “La carta de robada” publicado en la revista *The Chamber’s Journal* de noviembre de 1841 y “El misterio de Marie Roget” editado en tres partes en *The Ladie’s Companion*, de noviembre de 1842 a febrero de 1843. Estos relatos constituirán el modelo genérico del denominado relato policial³⁷ y encontramos en su diseño narrativo los rasgos congénitos seguidos posteriormente por los escritores de literatura policial³⁸.

Este dato ha sido aceptado por diversos críticos y escritores (Haycraft 1941; Cortázar 1956; Del Monte 1962; Gubern 1970; Harrowitz 1989; Colmeiro 1994; Sumalavia 2001)³⁹. No obstante hay historiadores literarios, como Fereydoun Hoveyda (1967), quienes sostienen que se pueden encontrar relatos sobre investigaciones de enigmas, crímenes, desapariciones o secuestros en textos tan antiguos como *El Antiguo Testamento*, la *Historia*, de

³⁷ Para evitar los problemas terminológicos denomino relato policial para designar a la narración literaria que contiene los códigos examinados en este capítulo y plasmados tanto en el cuento como la novela. Considero que el término novela criminal o policial puede confundir al lector pues este tipo de narración se ha expresado desde sus orígenes en ambas especies narrativas. Llamaré novela policial o policiaca cuando sea correcto utilizar este vocablo.

³⁸ El relato policial tuvo en el siglo XX un gran desarrollo y el aprecio de los escritores denominados canónicos entre los que destacan Alfonso Reyes, Julio Cortázar y especialmente Jorge Luis Borges quien junto con Adolfo Bioy Casares parodiaron el género, pero también lo difundieron en el mundo hispano en su famosa antología *Los mejores cuentos policiales* (1943 y 1951).

³⁹ Menciono algunos de los autores que he podido consultar pues es muy numerosa la bibliografía sobre la narrativa policial en diversas lenguas. En los trabajos de los autores mencionados existe una valiosa bibliografía en diversas lenguas.

Heródoto o *Edipo rey*, de Sófocles y la lista puede continuar hasta llegar al siglo XIX. Estas opiniones harían retroceder la fecha de nacimiento del relato policial antes de 1841.

Aunque esta segunda posición con respecto a los orígenes del relato policial no deja de tener sugestivas propuestas, preferimos enfilarnos en el bando de quienes consideran a Poe como el padre del relato policial, pues en "Los crímenes de la calle Morgue"⁴⁰ ya se muestra la gramática del género policíaco.

En estos tres cuentos de Poe se presentaba ya al típico detective de carácter analítico, Auguste Dupin. La acción se desarrollaba en un espacio urbano en este caso un París imaginario. Al iniciar los textos se exhibía un delito (muerte o hurto) dando la apariencia de haberse realizado enigmáticamente. La llegada del detective iniciaba la acción al examinar a las víctimas y al escenario del delito desarrollando su investigación apelando a las pistas encontradas y comenzando a forjar en su mente razonamientos lógicos para reconstruir cómo se realizó el delito y responder quién fue el ejecutor de tal acto.

El esquema ha sido estudiado por diferentes teóricos del género, pero vamos a apelar a los trabajos de Todorov (1976), quien a nuestro parecer ha examinado con acierto los mecanismos de la narrativa policial a los que asigna ser poseedoras de una doble lógica del relato.

Se sabe que ésta se engendra en la tensión de dos historias: la historia de un crimen, ausente; y la historia de la pesquisa, presente y cuya única justificación

⁴⁰ Fueron las *Memorias* (publicadas a partir de 1827 en volúmenes) del francés Eugène François Vidocq (1775-1857) las que sí podemos considerar como un antecedente a los relatos policiales de Edgar Allan Poe quien había leído el libro de Vidocq. Precisamente en "Los crímenes de la calle Morgue" el detective Dupin hace una crítica de Vidocq,

es hacernos descubrir la primera historia. Un elemento de ésta se nos da en la realidad al principio: Un crimen se cumple casi delante de nuestros ojos; pero no hemos conocido a los verdaderos agentes ni los verdaderos motivos. La pesquisa consiste en volver incesantemente a los acontecimientos, en comprobar y en corregir los menores detalles hasta que al final se declare la verdad de esta misma historia inicial (1976: 396)

También se puede denominar a esta estructura como un hipérbaton narrativo. En el hipérbaton narrativo los datos son interinamente suprimidos pues son descolocados de un orden lógico del relato para luego ser revelados, a fin de que la revelación modifique retrospectivamente la historia.

Esta descripción de la estructura no sería suficiente para terminar de explicar la narración policial (en su vertiente de cuento y novela). Hay otros tres rasgos típicos en éste género: el misterio, la investigación y el suspense. Roman Gubern (1982) y Thomas Narcejac (1982) han explicado el funcionamiento de estos tres elementos que junto con la estructura narrativa en hipérbaton constituirían una gramática de la novela policial.

Debemos recordar que estos tres códigos: el misterio, la investigación y el suspense no son privativos de la narración policial⁴¹. El misterio definido como una situación no explicable o comprensible también es una estrategia de la novela gótica o de terror. En el caso de la investigación aunque tampoco es exclusivo del género policial si se distingue por ser uno de los componentes primordiales sin el cual no funcionaría el relato policial. Es la figura del investigador (que no siempre pertenece a una institución policial) quien reconstruye el rompecabezas del crimen. Su capacidad para restaurar el acto delictivo radica en su inteligencia deductiva apoyada en su poder de observación. Finalmente el suspense que en definición de Gubern es “la

⁴¹ Pensemos que muchos de estos códigos literarios son inherentes de las novelas de aventuras, de ciencia ficción o en las novelas no adscritas a un género específico.

información escamoteada al lector y dosificada sabiamente en la progresión” (13-14), es el mecanismo que funciona en la trama para crear tensión en el lector. Como lo anotan Marchese y Forradellas el ejemplo en el cine son las películas de Hitchcock (1994: 394)⁴².

Todas estas características estarán vigentes en mayor o menor medida en el relato policial hasta la actualidad. Con la publicación de los cuentos policiales de Edgar Allan Poe se inicia lo que los historiadores literarios definen como novela policíaca clásica. Aunque Poe lógicamente no escribió novelas sino narraciones breves instituyó los pilares por los que se movería la novela policial clásica. Su detective Auguste Dupin empleaba como herramienta de su investigación la deducción basada en la observación para reconstruir el acto delictivo como si de un juego se tratará. Ya en su primer cuento el narrador describía esta característica.

Julian Symons (1982) considera *El misterio de Notting Hill* como la primera novela policial, publicada por entregas en la revista *Once a week* en 1862. El autor ocultó su nombre aunque se le atribuye su autoría a un Charles Felix sin descartar que este nombre sea un seudónimo de otro escritor. Otros juicios también discutibles como el de Alberto del Monte (1962) prefieren designar al inglés Wilkie Collins (1821- 1889) y su texto *La piedra lunar* (1868) como la primera novela policial donde destaca el analítico sargento Cuff.

Los cuentos de Edgar Allan Poe empezaron a difundirse en Francia gracias a las traducciones realizados por el poeta Charles Baudelaire (1821- 1867). Fue precisamente en el país de Baudelaire donde continuó

⁴² Para completar la definición de suspense como termino literario he utilizado el texto de los ya mencionados Angelo Marchese y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (1994).

desarrollándose el relato policial bajo el formato de novela siguiendo los métodos de Auguste Dupin. Le corresponde a Émile Gaboriau (1832-1873) la paternidad del género policial en Francia con las novelas *El affaire Lerouge* (1863) y *El expediente 113* (1867) donde actúa el detective parisino Monsieur Lecoq⁴³.

Aunque Gaboriau escribió relatos policiales muy estimables quien consiguió impulsar este género narrativo fue el escocés sir Arthur Conan Doyle (1859-1930)⁴⁴ cuando inventó al detective más famoso de la literatura: Sherlock Holmes. La aparición de Holmes se realizó en la novela *Un estudio en escarlata* editado en la revista *Beeton's Christmas Annual* en 1887 con un exiguo atractivo para el público. La misma suerte con los lectores ocurrió con su segunda novela *El signo de los cuatro* aparecido en el número correspondiente al mes de febrero de 1890 de *Lippincot Magazine* y publicada en forma de libro, unos meses después, por el editor Spencer Blackett.

La esquivada fortuna literaria finalmente se rindió al publicarse el cuento "Un escándalo en Bohemia", decisivamente fue este relato el que promovió el renombre mundial del detective. Se editó en la popular revista *Strand Magazine* en julio de 1891. De esa fecha en adelante la fama de Holmes crecería hasta convertirse en uno de los iconos de la denominada cultura de masas.

⁴³ Los otros dos escritores importantes franceses de la novela policial clásica son Gaston Leroux (1868-1927) creador del personaje Joseph Roouletabille en la novela *El misterio del cuarto amarillo* (1907) y Maurice Leblanc (1864-1941) creador del detective Arsenio Lupin protagonista de la novela *Arsenio Lupin, caballero ladrón*.

⁴⁴ Para los datos biográficos de Arthur Conan Doyle consúltase la información brindada por Armando Lázaro Ros en su *Sir Arthur Conan Doyle. Sherlock Holmes. Obras completas*. Tomo I, II, III (1987). También consúltase la página web [http:// www.sherlockholmesonline.org/](http://www.sherlockholmesonline.org/)

Las novelas y cuentos de Arthur Conan Doyle se enlazan con la obra de Poe y de Gaboriau y a su vez el autor intenta marcar su distancia. Casi la totalidad de estas novelas y cuentos son narrados por el otro personaje importante de estas historias el doctor Watson amigo y cronista de las aventuras de Sherlock Holmes. Como advierte muy bien Roman Gubern (2002) ya en su primera novela el detective londinense se declara aficionado a la observación como a la deducción. En la segunda novela Holmes menciona además de estas cualidades los conocimientos técnicos. En la novela *El sabueso de los Baskerville* (1901) le da importancia a la imaginación como atributo detectivesco.

El método de investigación de Sherlock Holmes ha sido estudiado diversamente. Para ello se ha tenido muy en cuenta la información esparcida en las novelas y cuentos protagonizados por el detective londinense. Circula una opinión común (entre críticos y lectores) de reconocer que el éxito de las investigaciones de Holmes radican en la observación y la posterior inducción agregándose el gran trabajo intelectual del detective.

Lo que han cuestionado algunos críticos es que la herramienta esencial de Holmes denominada “deducción” no es el término adecuado para explicar sus triunfos contra el crimen. Para críticos y teóricos como Umberto Eco (1989) y Thomas Sebeok (1989) el instrumento intelectual de Holmes es la “abducción” y no la “deducción” o “inducción”.

Amparándose en los trabajos del semiólogo Charles Sanders Peierce (1836-1914), contemporáneo de Conan Doyle, quien define que la abducción se diferencia de la deducción y la inducción, porque en ella se formulan hipótesis de modo intuitivo. Roman Gubern (2002: 224-225) recogiendo los

trabajos de Peirce y Sebeok explica que Holmes en diversas ocasiones formula hipótesis de las cuales acoge la menos extraordinaria. Este método incluso se puede extender a los otros detectives de ficción como Auguste Dupin⁴⁵ o Hercules Poirot

Más allá de las aclaraciones de carácter teórico, reconocemos la importancia de Sherlock Holmes como ícono de la cultura de masas y la distinción de representar al más famoso de todos los detectives literarios. Estas peculiaridades se han conseguido no solamente por el éxito literario de su momento (y hasta nuestros días) para este encumbramiento han jugado un rol decisivo tres elementos: 1) las diversas adaptaciones al cine y a las series de televisión, 2) las adaptaciones al cómic, y 3) las continuaciones de sus aventuras en pluma de otros autores. Definitivamente las versiones cinematográfica⁴⁶ ha contribuido a la posterioridad en el imaginario del público a lo largo del siglo XX.

Para el siglo XX quien heredaría el cetro de Conan Doyle y el modelo de la novela policial clásica sería la escritora anglosajona Agatha Christie (1890 – 1976). Su producción literaria superó más de medio centenar de novelas policiales. Fue justamente a partir de la novela *El misterioso caso de Styles* (1920) donde aparece Hércules Poirot, antiguo oficial de la policía belga transfigurado en un detective dotado de una asombrosa capacidad analítica, que habría de resolver enigmas tan bien urdidos como los de *El asesinato de Roger Ackroyd* (1934), *Asesinato en Orient Express* (1934), *Muerte en el Nilo* (1937), *Cinco cerditos* (1943) o *Telón* (1975).

⁴⁵ Consúltase el ensayo de Nancy Harrowitz. "El modelo policíaco: Charles S. Peirce y Edgar Allan Poe" (1989).

⁴⁶ Un buen recuento de las adaptaciones cinematográficas de Sherlock Holmes puede consultarse en el libro de Roman Gubern. *Máscaras de la ficción* (2002).

Otro personaje inventado por Agatha Christie fue miss Jane Marple, la solterona provinciana que siempre llega a descubrir al culpable siguiendo el hilo de su intuición, a través de las habladurías y chismorreos de su entorno, como en las novelas *Muerte en la vicaría* (1930), *Un cadáver en la biblioteca* (1942), *Se anuncia un asesinato* (1950), *El tren de las 4:50* (1957) o *Un crimen dormido* (1976). Ambientadas preferentemente en círculos de la alta burguesía, estas obras suelen presentar la solución del enigma cuando, en su fase final, todos los sospechosos se hallan reunidos. El desenlace suele ser tan sorprendente como lógico.

Justamente cuando Agatha Christie inicia su ciclo de novelas en los años 30 empieza el nacimiento de una nueva novela policial en los Estados Unidos que empezará a ocupar una posición emergente en el sistema literario anglosajón y prácticamente ya para los años 40 y 50 se entronaría como la línea hegemónica entre los lectores.

Centrándonos en la misma historia de la novela policiaca se ha establecido que en su evolución existen dos etapas que irían determinadamente en este rumbo: 1) novela policiaca clásica y 2) novela policiaca negra. La novela policiaca clásica tiene como rasgos distintivos la presencia del detective con un cierto código de valores éticos y un enfrentamiento en la resolución de un(os) enigma(s) que convierten a este tipo de relato en un esparcimiento lúdico con el lector real. El marco temporal de este tipo de relato va desde 1841 hasta aproximadamente los años 30 del siglo XX.

El surgimiento de la novela policiaca, etiquetada negra, se efectuó nuevamente en los Estados Unidos a partir de un tipo de relato denominado

tough o *hard-boiled* que presentaba personajes aparecidos en las revistas denominadas *Pulp*⁴⁷. En estas revistas no existía la distinción de géneros, pues podían aparecer relatos del Oeste o narraciones policiales.

Explicaremos el *hard-boiled* casi repitiendo a Javier Coma (1986:101) quien refiere que esta denominación se puede traducir por "duro y en ebullición", utilizada para la nueva tendencia de la novela criminal por su culto a la violencia, al sarcasmo y al ritmo trepidante de la acción, y que se extendió a la correspondiente escuela originadora de la novela negra, a los escritores de la misma y también a los protagonistas de dicha ficción (fundamentalmente, detectives privados). Se puede sintetizar al *hard-boiled* como un estilo literario.

Se considera a John Carrol Daly como el pionero en cultivar este estilo, y responsable del nacimiento de la novela negra. Su primer relato, "Dolly", apareció en el *pulp*, *Black Mask* en el número correspondiente a octubre de 1922. Para diciembre de ese año se publicó *The False Burton Combs* que por su temática criminal y el lenguaje duro, cínico y dramático originó el género negro. Este escritor crearía también al primer detective *hard Boiled*: Race Williams, aparecido por primera vez en *Black Mask*, con el relato *Knights of the Open Palm* el 1 de junio de 1923.

Black Mask fue una revista de relatos criminales, en formato de *Pulp magazine*, fundada por L. Mencken y George Jean Nathan en 1920 y desaparecida al iniciarse la década de los 50. En un principio se llamó "The Black Mask", pero en 1926 se suprimió el artículo y quedó definitivamente

⁴⁷ Las revistas denominadas *Pulp* debe su nombre al rudo papel de pulpa en que se imprimían. En 1915 la editorial Street & Smith imprimió el considerado primer "pulp" de acción ciudadana, *Detective Story Magazine*. En los años veinte y treinta se produjo un explosivo éxito de los "pulp".

como *Black Mask*. Bajo la dirección de Joseph Thompson Shaw entre 1926 y 1936, la revista consiguió desarrollar el género literario que luego sería conocido como novela negra.

Dashiell Hammett (1894-1961), fue el primer escritor "clásico" de este género nuevo. Los detectives que inventó se han convertido en los modelos presentes en el imaginario del lector. El primero de ellos es el detective Continental Op, aparecido en el relato "Arson Plus" publicado por *Black Mask* en el número 1 de octubre de 1923 y posteriormente debutó en la novela *Cosecha roja* difundida también en *Black Mask* desde noviembre de 1927 hasta febrero de 1928. La edición en forma de libro ocurrió en enero 1929. Pero fue *El halcón maltés*, novela protagonizada por el detective privado Sam Spade y publicada en *Black Mask* (en cinco partes de septiembre de 1929 a enero de 1930), la que consiguió instalarse como arquetipo del nuevo detective duro. Casi una década después este detective Sam Spade tendría un mayor impacto en el público debido a la interpretación cinematográfica de Humphrey Bogart en la película dirigida por John Huston.

El siguiente autor importante surgido de *Black Mask* fue Raymond Chandler (1888-1959) escritor de varios cuentos en el estilo ya difundido en *Black Mask* quien inventó al detective Philip Marlowe quien debutó por primera vez en la novela *El sueño eterno* (1939). Marlowe protagonizó siete novelas hasta 1958 convirtiéndose en el segundo nuevo modelo de investigador de la novela policial negra. Las novelas *Adiós, muñeca* (1940), *La ventana siniestra* (1942), *La dama del lago* (1943), *La pequeña hermana* (1949), *El largo adiós* (1953) y *Playback* (1958) inventan la biografía literaria de un Philip Marlowe narrada en primera persona quien por sus reflexiones y diálogos nos presenta

una combinación de héroe y antihéroe, que en opinión de Javier Coma (1986: 146) es un personaje menos cínico que su modelo literario Sam Spade y más dinámico que un Lew Archer.

La obra de Raymond Chandler cuenta con un texto importante de carácter reflexivo sobre esta nueva novela policial. Podemos decir que *El simple arte de matar* (1944) es una especie de poética del autor. En este texto debate sobre la calidad literaria de las novelas policiales aseverando que los libros de Dashiell Hammett poseen todas las cualidades de una novela de calidad literaria. El texto es un reconocimiento y tributo al primer escritor “clásico” de la novela policial negra.

El tercer escritor trascendental del género negro fue Ross Macdonald (1915-1983) quien inventó al detective Lew Archer el cual debutó en la novela *El blanco móvil* (1949). Este nuevo investigador del crimen llevó prácticamente a Macdonald a escribir una saga de sus aventuras prescindiendo de él solamente en dos novelas *Cita en la morgue* (1953) y *El caso Ferguson* (1960).

Se ha establecido que este personaje tiene una evolución en sus actos a la hora de enfrentar a sus rivales (en las primeras novelas actúa con violencia mientras que en las novelas de los años 60 y 70 ya tiene una posición más reflexiva, psicológica y testimonial). Es por eso que incluso se ha establecido hasta tres etapas en la saga Archer donde se da cuenta de estos cambios psicológicos.

Con este tercer escritor cerramos el breve recorrido de los orígenes de la novela policial negra y de sus escritores “clásicos”. Justamente a partir de la década de los años 40 en adelante este nuevo tipo de relato empezaría a desplazar a la novela policial clásica aunque esta especie narrativa aún

mantendría una presencia en la preferencia de los lectores principalmente en la pluma de Agatha Christie.

El entronamiento de la novela policial negra y su bautizo con ese apelativo no se daría en Estados Unidos donde nació, pues serían los franceses quienes bautizarían a estas novelas como novela negra.

Terminada la Segunda Guerra Mundial se presentó un nuevo escenario y un nuevo lector en Europa quienes buscaban una literatura que no resultara excesivamente idóneo como solía serlo la novela policial clásica. Es el momento que Marcel Duhamel concibió para la prestigiosa editorial Gallimard una colección de novelas de carácter “realista” (principalmente de origen norteamericano). En esa lista se encontraban escritores como Dashiell Hammett, Horace McCoy y Raymond Chandler. Le correspondió entonces al poeta Jacques Prévert, amigo de Duhamel, darle el nombre para esta serie denominándola *série noire* (serie negra) que empezó a editarse en 1945.

El calificativo recordaba a la afamada revista *Black Mask* y al realismo en torno al crimen. Javier Coma (1986) reconoce que el adjetivo para esta serie de novelas pronto envolverá también a las películas basadas en estos libros por eso se puede hablar hoy de la producción de un cine negro. Coincidentemente al empezar a circular la colección de Duhamel llegaron películas norteamericanas como *El halcón maltés* de John Huston (basado en Hammett), *Pacto de sangre* de Billy Wilder (basado en Cain) o *Adiós, muñeca* de Edward Dmytryk (basado en Chandler). Desde esas fechas hasta nuestros días el calificativo “novela negra” y “cine negro” designarían a un espécimen de literatura y cine escritos y producidos con ciertas características reconocidos por el un amplio público lector y espectador. Se puede decir que la historia de

la novela policial negra sigue escribiéndose con los nuevos libros editados y que es favorecido por un público cautivo por estos relatos hasta nuestros días⁴⁸.

Los códigos de este tipo de relatos que los diferencian de la novela policíaca clásica son los siguientes: 1) El detective de estas novelas presentará una nueva conducta y se aleja considerablemente del detective clásico al no continuar con su sentido "ético". Su moral es muy ambigua, pues acude a métodos muchas veces considerados ilegales. 2) El trato con las mujeres es bastante rudo, pues las usan como objetos (sexual o personal). Hay bastante dosis de escenas sexuales que no están presentes en las novelas policíacas clásicas. 3) La atmósfera de los espacios presenta los elementos sórdidos de las ciudades y sus instituciones primando la violencia y la brutalidad.

En 1980 se publicó la novela *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco. Desde aquella fecha hasta el presente el libro de Eco se ha convertido en uno de lo más estimados textos literarios de fines del siglo XX⁴⁹. La novela se centraba en la Italia medieval del siglo XIV donde a partir del recuerdo del narrador, Adso de Melk, se evocaba un episodio de su juventud. La trama se ubicaba en un monasterio en el cual habían ocurrido misteriosas muertes, es en aquel escenario a donde arriban Adso y su maestro el monje inglés Guillermo de Baskerville. Baskerville apelando a su cultura y su método de

⁴⁸ Existe una abundante cantidad de novelas policíacas negras desde los años 30, el seguimiento de ellas llevaría un trabajo de mayor extensión, sin embargo se pueden recomendar los siguientes libros. Javier Coma. *La novela negra. Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana* (1982), José F Colmeiro. *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica* (1994) y Ray Collins. *Sangre, crimen y balas. Crónicas y misterios de la novela negra* (2004).

⁴⁹ La novela de Umberto Eco cuenta con numerosos artículos e investigaciones, para un panorama general se puede revisar el libro editado por Renato Giovannoli *Ensayos sobre el nombre de la rosa* (1987) .

observación resolvería las enigmáticas muertes que tenían como móviles del crimen a un libro.

Umberto Eco rescataba para el entramado de su novela lo mejor de la novela policial clásica (Guillermo de Baskerville tiene mucha semejanza con Sherlock Holmes) y desplegaba una información de carácter histórico, filosófico y literario con lo cual exigía una mayor participación del lector. Fundaba con este libro lo que denominamos como novela policial culta fundamentada en la densa información cultural que manejaban sus personajes.

CUARTO CAPÍTULO

LA POSMODERNIDAD NARRATIVA. UN ANÁLISIS DE *EL CLUB DUMAS* COMO UNA NOVELA DE AVENTURAS Y UNA NOVELA POLICIAL CLÁSICA Y NEGRA

4.1 LA ESTRUCTURA ARISTOTÉLICA DE *EI CLUB DUMAS*.

Fueron los apuntes de Aristóteles denominados como *Poética* (1999) las primeras explicaciones sobre los componentes de la epopeya y la tragedia. Muchos de sus conceptos son considerados las bases de la teoría literaria contemporánea. Umberto Eco (1995) sostiene que la primera teoría de la intriga nace en estos escritos del filósofo griego.

En la *Poética*, Aristóteles plantea el concepto de fábula como el argumento textual, es decir el conjunto de sucesos de una acción imitada sea de una epopeya o una tragedia. Además no solamente se limita a describir y conceptualizar las partes de la epopeya y la tragedia, pues del mismo modo aconseja cuáles son los requisitos necesarios para una adecuada fábula. Aristóteles considera trascendental el mantener una acción completa y entera en la fábula. Entiende por acción entera la que posee principio, medio y fin.

Este diseño literario (principio, medio y fin) observado y recomendado por Aristóteles se convertirá (hayan leído o no al filósofo griego) en la organización narrativa utilizada por los escritores desde la época griega hasta nuestros días.

Denominamos entonces como estructura aristotélica a la composición donde existe una homologación entre el *plano narrativo* o *historia* y el *plano discursivo*. Primero analizaremos lo correspondiente al *plano narrativo* constituido por la historia, el tiempo, el espacio y los personajes. Seguidamente examinaremos el aspecto del *plano discursivo* compuesto por el narrador. Aunque se tiene en cuenta que el personaje en una narración también puede formar parte del plano discursivo en tanto que en diversas ocasiones ejerce de narrador.

Antes de iniciar el análisis de *El club Dumas* intentaremos también desarrollar una explicación sobre este específico discurso de la literatura que denominamos novela. Aunque la mayoría de los lectores de novelas podemos definirlas como textos narrativos de cierta extensión donde se desarrolla una o varias historias (imaginarias o basadas en acontecimientos reales⁵⁰) relatadas por un narrador o varios narradores.

Este primer concepto que parte solamente del gusto del lector debe ser matizado con lo estudiado por quienes a nuestro parecer han definido de una manera más acertada los códigos de la novela, principalmente me remito a los trabajos de Auerbach (1996), Lucaks (1975), Mijail Bajtin (1982,1986,1991) y María del Carmen Bobes (1998).

⁵⁰ Pensemos en la novela histórica como modelo de relato donde se registran también acontecimientos sucedidos realmente o en el caso de la novela de no ficción que fundará Truman Capote con *A sangre fría* (1966).

Se puede rastrear que hay ciertos “rasgos constantes” que se mantienen vigentes en la novela desde sus orígenes greco-latinos⁵¹ (Carlos García-Gual 1972) hasta el presente y que codifican a este tipo de textos haciéndolo reconocibles al lector. Estos rasgos son el discurso polifónico, la presencia de determinadas unidades sintácticas (los personajes, las acciones humanas y el cronotopo como unidad conjunta del tiempo y del espacio) y la presencia de un(os) narrador(es) que conduzcan la información del texto.

4.1.1 PLANO NARRATIVO.

A. Historia

El club Dumas empieza con una breve narración donde un coleccionista de folletines es encontrado colgado en la sala de su casa. El siguiente capítulo (el primero) nos muestra al personaje principal Lucas Corso, un cazador de libros, realizando una consulta a Boris Balkan quien ejerce de narrador de la historia, y además es presentado como una eminencia en novelas folletinescas del siglo XIX. Este primer peritaje literario es encargado a Corso por su amigo Flavio Laponte. La visita al crítico tiene el propósito de autenticar un capítulo en manuscrito de *Los tres mosqueteros*. Como respuesta Balkan le recomienda que visite en París al grafólogo y librero Achille Replinger quien determinará la autenticidad del manuscrito.

⁵¹ Existen algunos teóricos importantes quienes consideran que la novela es más un producto de la Edad Moderna (Georg Lukacs, 1920). No comparto esa opinión que se centra más en el aspecto argumentativo de la novela, a mi parecer sí considero que la novela surgió en Grecia y continuó en Roma y en la Edad Media. Para aclarar mejor esta posición sobre los orígenes de la novela, también coincido que el origen de la “novela moderna” se encuentra en *La vida del lazarillo de Tormes* (1554) y principalmente en *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615).

Antes de emprender su viaje a Francia visita a la reciente viuda, Liana Taillefer. El interés del cazador de libros en contactarse con la hermosa señora Taillefer aspira a conseguir alguna pista para autenticar “El vino de Anjou”; pues su difunto marido había sido el propietario de este manuscrito antes de entregárselo a Flavio Laponte. Sin conseguir datos valiosos Corso se retira y se entrevista con el millonario Varo Borja en la ciudad de Toledo quien contrata sus servicios para que viaje a Lisboa y posteriormente a París. El motivo de los viajes consiste en que Corso coteje los tres libros de temática demonológica el *Libro de las Nueve Puertas del Reino de las Sombras* (1666) una especie de manual para invocar a Lucifer. En estas ciudades se encuentran los otros dos ejemplares de *Las Nueve Puertas* uno en posesión del empobrecido Víctor Fargas en la ciudad de Sintra en Portugal y el otro propiedad de la baronesa Frida Ungern.

La información de Varo Borja nos remite al origen de éste libro. El nacimiento de este manual condenó al italiano Arisitide Torchia a la hoguera un año después de haberlo impreso, por orden de la inquisición quienes incendiaron casi todos los ejemplares existentes. Sin embargo, sobrevivieron tres ejemplares distribuidos en Europa. El *Libro de las Nueve Puertas del Reino de las Sombras* tiene insertadas nueve láminas que Corso debe cotejar con los dos ejemplares restantes.

Corso inicia su investigación acudiendo a los hermanos Ceniza, impresores y restauradores de libros antiguos en Madrid, quienes le informan sobre las maneras de falsificar ejemplares.

Dos mujeres extraordinariamente bellas intervienen en esta historia que transcurre en ambientes cerrados, como hoteles, cafés, bibliotecas, librerías,

mansiones, trenes, castillos. La primera es la mencionada Liana Taillefer una rubia, alta, de ojos azul acero quien se identifica con Milady de Winter (la espía de Richelieu y enemiga de D'Artagnan y sus amigos). Liana intenta representar el papel de Milady en esta novela, pues incluso se ha tatuado una flor de lis en la cadera semejante al de su modelo en la ficción de Dumas. La otra protagonista femenina, creyente en los poderes del demonio, es descrita por su particular belleza con aire de muchacho, se hace llamar Irene Adler (el nombre de la única mujer que derrotó a Sherlock Holmes), quien se convertirá en la acompañante de Lucas Corso en sus aventuras.

Corso marcha a la ciudad de Sintra en Portugal donde se reunirá con Víctor Fargas quien posee una colección privada de libros, ahí empezará a verificar el ejemplar de *Las Nueve Puertas* que posee. Su siguiente viaje lo llevará a París donde cotejará su ejemplar con el de Frida Ungern quien dirige la fundación pública Ungern, la más importante biblioteca europea en ciencias ocultas, y al igual que Fargas esta mujer también será asesinada.

En París se encontrará con La Ponte a quien ve acompañado de Liana Taillefer, aquella escena lo motivará a suponer erróneamente que su amigo es quien lo traiciona generándose una breve riña con La Ponte. Con la aparición de "Rochefort", Lucas Corso será conducido ante Boris Balkan quien ejerce de "cardenal Richelieu" y además preside un club para gente seleccionada y que se denomina "Club Dumas", en donde están como miembros solamente 60 personas, quienes poseen cada uno un capítulo de puño y letra de Alejandro Dumas de *Los tres mosqueteros*. Pertenece también a este Club Dumas, Liana Taillefer quien por mandato de Balkan asume el compromiso de recuperar el manuscrito de "El vino de Anjou"

Hechas las, aclaraciones necesarias, Corso tendrá aún que resolver un misterio más: los crímenes de Víctor Fargas y Frida Ungern, eso lo llevará de vuelta a Toledo donde descubrirá al autor de estos crímenes.

B. TIEMPO

El tiempo en la novela o en un relato como lo explica Genette (1989) es una secuencia dos veces temporal pues hay un tiempo de la historia y uno del relato (discurso). El tiempo de la historia es la duración de la trama, mientras el tiempo del relato nos remite al momento de la escritura, aquel donde la voz narradora nos refiere los sucesos.

Para el lector que recorra los XVI capítulos de *El club Dumas* se encontrará con una historia cuyo recorrido temporal es tradicionalmente lineal en los acontecimientos relatados. Esta linealidad enlaza la novela de Pérez-Reverte con el uso tradicional del tiempo en el género novelístico caracterizado por la secuencialidad progresiva de sus acontecimientos.

Sin embargo, aunque el desenvolvimiento de las acciones de los personajes de *El club Dumas* son progresivas hay pasajes en los que se efectúan analepsis, que Genette explica como una anacronía, es decir el quiebre en el orden temporal para situarse en el pasado de la acción central del relato. Las analepsis sirven para explicar situaciones presentes del personaje central. Los primeros quiebres temporales los encontramos en el mismo primer capítulo para explicar el inicio de la amistad entre Lucas Corso y Flavio La Ponte:

Se habían conocido muchos años atrás, cuando Corso husmeaba en librerías especializadas en autores españoles por encargo de un cliente, interesado en una *Celestina* fantasma que alguien citaba como anterior a la edición conocida de 1499. La Ponte no tenía ese libro; ni siquiera había oído hablar de él. Pero

sí contaba con una edición del *Diccionario de rarezas e inverosimilitudes bibliográficas* de Julio Ollero, donde se aludía al tema. (34).

Esta analepsis suele extenderse varias líneas más con la intención de relatar como se fundamentó su amistad.

De la charla sobre libros derivó cierta afinidad, rubricada cuando La Ponte echó el cierre a su tienda y ambos vaciaron todo lo vaciable en el bar de Makarova mientras intercambiaban cromos de Melville, a bordo de cuyo *Pequod*, y en las escapadas de Azorín, La Ponte se crió de pequeño [...] Y así quedó fundada aquella noche la Hermandad de Arponeros de Nantucket, con Flavio La Ponte secretario general, Lucas Corso tesorero, y ambos únicos miembros bajo el madrinazgo tolerante de Makarova (34-35).

Las analepsis en la trama de *El club Dumas* no son quiebres abruptos y además son anacronías internas que se insertan en ciertos pasajes de las acciones centrales. Su duración no interrumpe mucho tiempo la acción central, hay analepsis de breves párrafos y algunas de breves líneas.

En una ocasión en que Makarova fue detenida por romperle la cara a un guardia en una ocasión en que Makarova fue detenida por romperle la cara a un guardia en una manifestación de gays y lesbianas, Zizi había esperado toda la noche sentada en un banco de la comisaría. Corso la acompañó con bocadillos y una botella de ginebra, tras recurrir a sus contactos en la policía para suavizar las cosas. Todo aquello ponía a La Ponte absurdamente celoso (37).

Estos sencillos quiebres temporales permiten al narrador darle consistencia a las relaciones de los personajes y además complementar sus personalidades especialmente el relacionado al protagonista central en su anterior relación sentimental con Nikon.

En diversas novelas como ocurre en las novelas históricas el espacio y el tiempo donde se desarrollan las acciones suelen ser rápidamente reconocibles por el lector. Incluso en las novelas que no son consideradas históricas por la misma información efectuada por el narrador, los personajes o los paratextos permiten una identificación espacio-temporal.

En nuestra lectura de *El club Dumas* los acontecimientos desarrollados en la trama permiten ubicarla en un contexto histórico específico. Primero

examinaremos el tiempo de duración de la trama arribando a la conclusión que la historia tiene una duración aproximada de casi dos semanas. Incluso se puede fechar que la aventura protagonizada por Lucas Corso ocurre entre fines de marzo y los dos primeros días de abril de algún año en la década de los noventa de finales del siglo XX.

En los primeros capítulos no evidencia el narrador alguna señal de un tiempo específico con respecto a años, días o meses, aunque por los diálogos de los personajes y el contexto que va pautando el narrador podemos reconocerla como una novela cuyos acontecimientos ocurren en Europa a fines del siglo XX. Si bien la lectura de los primeros capítulos va moldeando nuestra percepción del tiempo, serán también los mismos personajes quienes se encarguen de señalar los días y el mes que están viviendo.

En el capítulo XIII de la novela después de que el protagonista ha sido despojado del manuscrito Dumas apelará a la novela *Los tres mosqueteros* para deducir el posible lugar donde pueden estar refugiados sus “enemigos”.

— ¿Lo de alquilar el coche? —los contemplaba con la boca abierta—. Es elemental. En un avión hay listas de pasajeros. En el tren pueden mirar los pasaportes...

— No me refería a eso. Dinos qué fecha es mañana.

— Uno de abril. Lunes — La Ponte se tocó la corbata, turbado—. Mi cumpleaños. (399).

El desenlace de la historia de la novela viene también fechado por el narrador quien la registra en la ciudad de Toledo un día después de que Lucas Corso descubra al secreto club Dumas.

Corso encontró sus propios ojos cansados en el retrovisor, Meung-sur-Loire, víspera del primer lunes de abril: se encontraban muy lejos, y era martes. Había sido un largo viaje de regreso, hasta el extremo de que todos parecieron quedarse por el camino: Balkan, el club Dumas, Rochefort; Milady, La Ponte. (459).

Mencionadas las fechas específicas en el desenlace de la trama encontramos también un contexto histórico por determinados datos biográficos de los personajes secundarios.

Encontrándose Lucas Corso en París para su siguiente peritaje se pone en contacto con el croata Grüber, el conserje del Louvre Concorde. Después de una descripción de la personalidad del conserje, el narrador nos suelta un dato acerca de un acontecimiento histórico bastante reciente: “Corso lo había visto sonreír de verdad sólo una vez: el día que cayó el muro de Berlín” (279).

Podemos concluir que dentro de la historia de la novela hay un marco temporal reconocible por un lector medianamente informado de Historia europea y de literatura. Si apelamos a un dato extratextual como es la fecha de publicación de la novela en 1993 se puede aseverar que el tiempo literario del argumento dura aproximadamente casi dos semanas a fines de marzo y los primeros días de abril en alguno de los primeros años de la década que cerró el siglo XX.

El segundo tiempo a determinar es el de la enunciación del narrador. La pregunta es desde que tiempo narra Boris Balkan. En el primer capítulo de la novela la voz del narrador se ubica en un presente.

Me llamo Boris Balkan y una vez traduje *La Cartuja de Parma*. Por lo demás, las críticas y recensiones que escribo salen en suplementos y revistas de Media Europa [...]
 Pero ciñámonos a la historia.
 Conocí a Lucas Corso cuando vino a verme con el vino de Anjou bajo el brazo.
 (15).

La enunciación del narrador pasa entonces de un presente temporal en el cual se presenta ante un lector (in fabula) para reconstruir las acciones ya

ocurridas y concluidas en un tiempo pretérito. Incluso Boris Balkan revela que los acontecimientos relatados no fueron actos que él presencié o inventó.

Algún tiempo después, cuando todo hubo terminado, Corso accedió a contarme el resto de la historia. Puedo así reconstruir ahora con razonable fidelidad ciertos hechos que no presencié: el encadenamiento de circunstancias que condujeron al fatal desenlace y la resolución del enigma en torno a *El club Dumas* (31).

Los sucesos de la historia del cazador de libros es producto del ordenamiento bajo los modelos de la novela de suspense que envuelve tanto al folletín como al género policial.

C. PERSONAJES

Medular es la importancia de los personajes en las narraciones literarias su significación ha sido estudiada desde Aristóteles en su *Poética* quien describió cuatro rasgos para definir sus caracteres: la constancia, la bondad, la conveniencia y la semejanza. En el siglo XX fue Vladimir Propp quien en 1928 estableció en su *Morfología del cuento ruso* siete roles de acción, aunque su trabajo se ceñía al relato breve se puede emplear su estudio a los personajes novelescos. Greimas (1991) prácticamente denominó el rol de los personajes como actantes describiendo tres parejas: el *sujeto* y el *objeto* de la acción; el *destinador* y el *destinatario*; el *ayudante* y el *oponente*.

Estos importantes estudios de Propp y Greimas tienen una utilidad esquemática y prácticamente dejaría sin explicar otros rasgos que también configuran la personalidad de los personajes literarios por eso es que somos partidarios de las ideas de Chatman (1990) quien estima que el análisis de los personajes debe centrarse en sus cualidades y rasgos dentro de cada texto literario y no solamente examinados como sencillas funciones.

Para el análisis de los personajes de *El club Dumas* se describirán a los protagonistas centrales. En este apartado solamente mencionaremos sus rasgos principales puesto que serán ampliados en los subcapítulos siguientes.

Lucas Corso

Ejerce el protagonismo central de la novela, prácticamente en el primer capítulo el narrador describe sus cualidades que se reafirmarán y ampliarán a lo largo de la novela. Sabemos que ejerce el oficio de cazador de libros antiguos, con una conducta moral bastante ambigua para adquirir las encomiendas librescas de sus clientes además es un simpatizante bonapartista y su vida se conduce en la soledad.

Boris Balkan

Este personaje ejerce una doble función en la novela; la primera es desempeñar la función del narrador homodiegético y extradiegético en el libro y asimismo se actúa como el protagonista responsable de una de las tramas relacionadas con el manuscrito Dumas. Su presencia como personaje en el argumento ocurre en tres ocasiones en los capítulos I, II y XV. Su actividad se desempeña dentro de los estudios literarios en el ejercicio de la crítica literaria en la especialidad sobre la novela de folletín del siglo XIX

Irene Adler

Es el personaje más enigmático de toda la novela, su condición misteriosa reside en que lleva el nombre de un personaje literario Irene Adler

(la única persona que pudo derrotar a Sherlock Holmes⁵²) además se siente identificada con el personaje de la novela *El diablo enamorado* Jacques Cazotte. Su juventud y belleza es otro de los rasgos que la distinguen ejerce como en muchas novelas de folletín el papel de ayudante del héroe. Su participación en la acción de la novela es para apoyar a Lucas Corso cuando este se enfrenta a sus rivales.

Liana Taillefer

Encarna al personaje oponente al héroe. Su aparición prácticamente es casi inmediata, pues entra en acción desde el capítulo II, su imponente belleza física se convierte en una de las armas para intentar arrebatarle a Lucas Corso el manuscrito “El vino de Anjou”. Pía Stalder quien ha estudiado a este personaje la describe como el personaje más pastiche de *El club Dumas*, pues emula en muchos aspectos a Milady de Winter la temeraria agente de Richelieu en *Los tres mosqueteros*.

Varo Borja

Su biografía literaria lo muestra como uno de los más selectivos bibliófilos de España lo que ha permitido amasar una considerable fortuna y por ello contrata los servicios de Lucas Corso para que adquiriera el libro de demonología *Las Nueve Puertas*.

Dentro del argumento de la novela Varo Borja cumple el papel correspondiente al responsable de los hechos criminales efectuados en Sintra

⁵² Ese episodio fue relatado en el cuento “Un escándalo en Bohemia” siendo el relato con el cual Sherlock Holmes alcanzó el aprecio de los lectores.

y París, como toda buena novela policial sus acciones delictivas descubiertas al finalizar el libro por el protagonista Lucas Corso.

D. ESPACIO

Se entiende como espacio de una narración como los escenarios imaginarios o reales donde se efectúa el argumento. La lectura de este libro nos lleva reconocer la presencia de cuatro macroespacios (las ciudades) que contienen sus propios microespacios (hoteles, librerías, cafés).

En esta novela se puede corroborar que los (macro) espacios son exclusivamente urbanos. Otra de las características de los espacios de esta novela son los locales cerrados. En efecto el protagonista se desenvolverá mayormente en escenarios que oscilan el recinto cerrado y las calles de la ciudad sea Madrid, Toledo, Sintra y París.

Nuestra lectura considera la importancia de los espacios cerrados como parte de la trama. En la novela de forma pendular el héroe se desplaza de un espacio abierto a uno cerrado. En el caso de los espacios cerrados mayormente son depositarios de libros como bibliotecas personales o librerías. Aunque también para los espacios cerrados se encuentren puntos de reunión social como el bar de Makarova o cafés. Los espacios abiertos son configurados por las calles de las ciudades por donde transita Lucas Corso. En una lectura atenta se podrá corroborar que en *El club Dumas* se rescatan ciertos escenarios representativos de la novela folletinesca: la posada y el castillo, como lo analizaré en el siguiente subcapítulo.

4.1.2 PLANO DISCURSIVO

El plano discursivo de la novela está constituido por el narrador y como esta voz narrativa ha distribuido la materia narrativa. Aquí operan tres aspectos la voz (quien habla), la visión (quien ve y cómo ve el que habla) y los modos de escritura (estilos o formas de la voz narradora).

La categoría más importante es la voz narradora perteneciente al sujeto que habla en el texto. El narrador puede estar dentro de la historia, fuera de ella o en una posición intermedia. Estas presencias dentro o fuera de la narración son marcadas por la persona gramatical. La primera (el yo o nosotros) indica que el narrador forma parte de la historia sin por supuesto ser necesariamente el protagonista; la segunda persona (tú o vosotros) es una ubicación bastante imprecisa pues el narrador puede estar dentro de la narración como una conciencia del personaje o bien ser un narrador externo que utilizando imperativos va marcando la acción del personaje en la narración; la tercera posición del narrador (él o ellos) es seguramente la más utilizada en las novelas, aquí el narrador relata desde afuera con respecto de lo narrado.

Como se ha detallado esta novela empieza con un texto anticipativo donde se narra el hallazgo del cadáver del librero Enrique Taillefer:

El fogonazo de luz proyectó la silueta del ahorcado en la pared. Colgaba inmóvil de una lámpara en el centro del salón, y a medida que el fotógrafo se movía a su alrededor, accionando la cámara, la sombra provocada por el flash se recortaba sucesivamente sobre cuadros, vitrinas con porcelanas, estanterías con libros, cortinas abiertas sobre grandes ventanales tras los que caía la lluvia (11).

¿Dónde se ubica la relación espacial entre el narrador y lo narrado? La situación del narrador es lógicamente fuera del mundo narrado, es decir habla sobre ellos.

Sin embargo, cuando entramos al siguiente texto, el capítulo primero de la novela hay un cambio en el punto de vista del narrador. Ahora ya no es el típico narrador anónimo quien se encuentra totalmente ajeno a la historia relatada, sino un narrador en primera persona.

Me llamo Boris Balkan y una vez traduje *La Cartuja de Parma*. Por lo demás, las críticas y recensiones que escribo salen en suplementos y revistas de media Europa, organizo cursos sobre escritores contemporáneos en las universidades de verano, y tengo algunos libros editados sobre novela popular del XIX” (16).

Este narrador que incluso tiene nombre y apellido devela su labor y además se encargará de gobernar la información de la historia, en pocas líneas reconoceremos que él no es el protagonista y su presencia en la historia estará indicada por tres apariciones dentro de la acción.

Sin salir del primer capítulo el narrador seguirá el recorrido de Lucas Corso en sus próximas aventuras. No obstante la ubicación del narrador tomará distancia de los acontecimientos poniéndose fuera de las acciones del protagonista. Este desplazamiento espacial es incluso reconocido por el propio Boris Balkan.

Algún tiempo después, cuando todo hubo terminado, Corso accedió a contarme el resto de la historia. Puedo así reconstruir ahora con razonable fidelidad ciertos hechos que no presencié: el encabezamiento de circunstancias que condujeron al fatal desenlace y la resolución del enigma en torno a *El club Dumas*. Gracias a las confidencias del cazador de libros puedo oficiar de doctor Watson en esta historia y contarles que el siguiente acto se inició una hora después de nuestra entrevista, en el bar de Makarova (31).

Esta revelación del narrador nos permite entender que gran parte de la narración no ha sido presenciado por él. A su vez reconoce que él está cumpliendo una función de cronista al estilo Watson ya terminados los acontecimientos y por ello tiene la capacidad de organizar y distribuir la información narrativa como si fuera una novela policial. Esta destreza del

narrador para armar la historia de Lucas Corso bajo estos modelos lo interpretamos debido a su gran conocimiento de la literatura siendo él un profesional de los estudios literarios, pues como reconoció en las primeras líneas del capítulo I es un crítico literario exegeta de la novela decimonónica.

La segunda aparición de Boris Balkan es en el capítulo V. En este nuevo episodio su presencia estará nuevamente acompañando a Lucas Corso: "Es aquí donde entro, pues fue entonces cuando Corso recurrió a mí de nuevo. Y lo hizo, creo recordar, unos días antes de irse a Portugal" (127).

Nuevamente este desplazamiento espacial nos ubica al narrador como coprotagonista de las acciones. Su intervención en este capítulo es semejante a la realizada al iniciar la novela. Nuevamente comenta la obra de Dumas y suministra información a Lucas Corso quien empieza a hilvanar la relación que pueden tener los dos encargos solicitados.

Igual que en el primer capítulo la presencia del narrador en el escenario de las acciones no llevan muchas páginas y vuelve a distanciarse de los periplos del protagonista. Esta visión del narrador que no está presente en las siguientes aventuras es reconocida por Boris Balkan: "De nuevo tengo que pasar a segundo plano, como narrador casi omnisciente de las andanzas de Lucas Corso. Así, de acuerdo con ulteriores confidencias del cazador de libros, podrá ordenarse la relación de trágicos sucesos que vinieron después" (142).

La tercera participación del narrador en las acciones ocurre en el pueblo de Meung en Francia cuando Lucas Corso descubre al secreto Club Dumas: "Y fue así, navaja en mano, el pelo revuelto y mojado de lluvia y los ojos brillando con resolución homicida, como vi a Corso entrar en la biblioteca" (428).

La visión del narrador al igual que en las dos ocasiones donde intervino asume un punto de vista de un crítico literario porque reflexiona sobre su posición ante las acciones relatadas:

Ha llegado el momento de situar nuestro punto de vista narrativo: Fiel al viejo principio de que en los relatos de misterio el lector debe poseer la misma información que el protagonista, he procurado ceñirme a los hechos desde la óptica de Lucas Corso, excepto en dos ocasiones: los capítulos primero y quinto de esta historia, donde no tuve otro remedio que plantear mi propia aparición. En ambos casos, como ahora me dispongo a hacer por tercera y última vez, recurrí a la primera persona del pretérito imperfecto por razones de coherencia (429).

Explicando estas intervenciones del narrador a lo largo de la novela entendemos que su participación es controlada para crear voluntariamente en el lector las sensaciones de una novela folletinesca y policial. Por ello es que es un narrador consciente de su capacidad literaria de crear suspense y desarrollar y enlazar las dos tramas (folletinesca y policial).

Si apelamos a la clasificación realizada por Gérard Genette en *Figuras III* podremos entender cuál es su posición en relación y a nivel de la historia de *El club Dumas*.

Nivel Relación	Extradiegético	Intradiegético
Heterodiegético	Cervantes (<i>Quijote</i>)	Scheherazade
Homodiegético	Boris Balkan (<i>El Club Dumas</i>)	<i>Odisea</i> (odiseo cuenta sus aventuras)

Esta posición de Boris Balkan al cual lo ubicamos como un narrador extradiegético– homodiegético construirá una narración cuyos acontecimientos principalmente suceden en forma cronológica como ocurren con las novelas decimonónicas. Esa forma de conducir la narración continúa con la tradición de

las novelas de corte aristotélico donde existe una homologación entre el plano discursivo y el plano narrativo.

4.1.3 ESTRUCTURA NARRATIVA DE *EL CLUB DUMAS*

Examinados de manera general los componentes de esta novela considero que podemos indicar el tipo de novela donde podemos ubicar este libro. Para ello me valdré de los numerosos trabajos que existen de las tipologías elaboradas por Mijail Bajtin (1982) y por Wolfgang Kayser (1984).

La clasificación según el teórico Bajtin muestra tres tipos de novelas: 1) la novela de vagabundeo, 2) la novela de pruebas y 3) la novela biográfica. A nuestro parecer el casillero pertinente para *El club Dumas* sería la novela de pruebas. Este tipo de novelas según el teórico ruso es enfocado en el principio de estructuración de la imagen del héroe.

La novela de prueba es justamente un argumento ceñido de numerosas pruebas que pasan los personajes (valentía, valor, virtud, nobleza, fidelidad, santidad, etc):

El mundo de esta novela es arena de lucha y de pruebas que sufre el héroe: los acontecimientos, las aventuras vienen a ser piedra de toque para el último. El héroe siempre se representa como un ente concluido e invariable. Todas sus cualidades se presentan desde el principio, y a lo largo de la novela únicamente se comprueban... (202).

El argumento central de las novelas de prueba se organiza en las bifurcaciones de la trayectoria habitual de la vida de los personajes y suele finalizar cuando la vida vuelve a los rieles de la normalidad. Por eso recuerda Bajtin las novelas de pruebas no plantean un nuevo tipo de vida o una biografía nueva determinada por las condiciones de la existencia.

La definición que Bajtin da a este tipo de novelas es bastante pertinente para *El club Dumas* que se acomoda adecuadamente en ese casillero literario. Pero creo que es Wolfgang Kayser quien ha descrito mejor las características de este tipo de novelas, poniéndolas de ejemplo. En la ubicación de Kayser, las novelas de Alejandro Dumas se establecerían en las denominadas novelas de acción o de acontecimiento.

La definición que argumenta Kayser es, podemos decirlo, bastante aristotélica pues le reconoce tener una intriga concentrada con principio medio y fin. Por eso los episodios fuertemente encadenados ocupan el primer plano quedando relegados a un lugar secundario el aspecto psicológico de los personajes y los ambientes. Aunque esta última característica es bastante polémica y ha sido rebatida por otros teóricos⁵³ si es trascendente reconocer que hay novelas contruidos con una intriga aristotélica. A *El club Dumas* también podríamos denominarla como una novela de acción o acontecimiento.

4.1.4 EL CLUB DUMAS NOVELA POSMODERNA

La condición posmoderna de *El club Dumas* empieza en su escritura clásica. Pérez-Reverte utilizó el modelo aristotélico de la composición para insertarse en los moldes narrativos fijados por el canon de la novela tradicional distanciándose voluntariamente de la narrativa de corte experimental. Es precisamente en esta opción por una narrativa clásica donde encontramos el primer rasgo posmoderno de la novela de Arturo Pérez-Reverte.

⁵³ Revítese el trabajo de Aguiar y Silva *Teoría literaria* (1984: 207-209) quien utiliza la tipología de Kayser para recordar que una novela como *La cartuja de Parma*, de Stendhal a pesar de ser una novela de fuerte acción e intriga también presenta un análisis psicológico de sus personajes y el escenario cobra un lugar predominante.

Como fue examinado en el capítulo 2 de esta tesis habíamos asumido los rasgos establecidos por los teóricos de la posmodernidad en aquel tipo de escritores que se alejaban de la experimentación con la narración y por el contrario volvían al formato clásico del texto narrativo heredado de la novela decimonónica. En el libro de Pérez-Reverte encontramos en esa composición clásica su primer merito: el placer de narrar y enganchar al lector con una trama cautivante desde sus primeras páginas.

Una de las condiciones de la narrativa posmoderna es su intento de recuperar al lector (in fabula) que había cobrado distanciamiento con las novelas de corte vanguardista por la diversidad de técnicas que contribuyeron a quebrantar las expectativas de los lectores habituados a una narración donde no habría muchos obstáculos en su lectura.

El club Dumas es una novela que suministra a diversidad de lectores el placer textual, este rasgo nos recuerda uno de los aspectos medulares de la literatura: lo placentero de leer cualquier relato bien trabado y a su vez lo placentero de una escritura capaz de envolver al lector desde los primeros capítulos como lo ha conseguido Pérez-Reverte.

Otro de los atractivos de *El club umas* es el aspecto lúdico centrado en las investigaciones realizadas por el protagonista y el juego con las imágenes insertadas en el texto que condiciona al lector a participar de las mismas pesquisas. Por eso también podríamos destacar a esta novela como un texto lúdico que busca la cooperación del lector para descifrar los enigmas planteados página tras página.

Sin embargo, no es solamente la linealidad en los acontecimientos relatados en *El club Dumas* el componente que nos permite unirla como un

texto posmoderno. Hay otras características insertadas en la construcción de este libro los que le confieren esos rasgos de la narrativa posmoderna iniciado en España con la novela *La verdad sobre el caso Savolta*.

Los otros ingredientes posmodernos de *El club Dumas* se ciñen en su incorporación de los tópicos de la denominada literatura de masas, esencialmente aquellos provenientes de la novela de folletín siendo el paradigma establecido por Alejandro Dumas el molde más directo utilizado en la obra de Pérez-Reverte.

Pérez-Reverte también ha escrito su novela siguiendo los tópicos de la narrativa policial un género considerado por diversos críticos dentro del vagón de la literatura de masas. Observamos en nuestra lectura que la capacidad asimiladora del género policial le sirve como uno de los anzuelos para enganchar al lector en la trama del libro.

Uno de los puntos que distinguiría a esta novela de otras novelas posmodernas es el barniz intertextual que impregna el libro. Es cierto que todo texto literario tiende lazos intertextuales con una literatura pasada, no obstante, en la obra de Pérez-Reverte la intertextualidad es eminentemente literaria, pues la información sobre novelas, épocas y autores pone a prueba al lector que para descifrar o comprender mejor algunos datos del libro tendrá previamente que estar informado sobre literatura, por ello no solamente el aspecto lineal y los códigos utilizados de la literatura de masas son los que permiten a *El club Dumas* ser considerada de novela posmoderna, pues su información intertextual nos permite entender que habría dos tipos de lectores para este libro: 1) aquel lector profano que disfrute de la narración secuencial cargada de emociones y sorpresas y 2) un lector (in fabula) capaz de no

solamente quedarse en el disfrute sino que participe con el desciframiento y capaz de hilvanar y comprender a esta novela como una defensa de la tradición literaria que a lo largo de los siglos siempre ha tenido la capacidad de resegmentarse en otros contextos.

En los siguientes subcapítulos desarrollaremos el manejo provechoso del componente intertextual y de los rasgos de la novela de folletín de aventuras como los del relato policial. Con el análisis de estos códigos literarios entenderemos a cabalidad el carácter posmoderno de *El club Dumas*.

4.2 EL CLUB DUMAS NOVELA DE PALIMPSESTO.

El club Dumas es una novela que se escribió gracias a la huella indeleble que dejó *Los tres mosqueteros* en Arturo Pérez-Reverte, como se puede desprender de su lectura, de las entrevistas y los escritos críticos del novelista español.

La escritura literaria desde la Antigüedad se ha alimentado creativamente de la misma literatura que siempre ha dotado de modelos para la (re)creación de temas, personajes, estructuras y estilos. En la teoría literaria del siglo XX se acuñó el concepto de intertextualidad para explicar la presencia de un texto literario (o no literario) en otro(s) textos.

Aunque el término intertextualidad no fue acuñado por Mijail Bajtin fueron sus escritos teóricos sobre Dostoievski y sobre la novela los que iniciaron los estudios sobre aquel tema. Para analizar el aspecto de la intertextualidad en *El club Dumas* nos apoyaremos en el estudio de Gerard Genette *Palimpsestos* (1989) porque consideramos que el teórico francés ha explicado contundentemente las diversas aristas de este concepto.

Empieza Genette definiendo la intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos” (10) siendo la más tradicional el de la cita (con comillas o sin ella) y la menos explícita la alusión.

Utilizaremos para el análisis de la novela de Pérez-Reverte solamente dos conceptos establecidos por Genette de los cinco tipos de palimpsestos⁵⁴. El primero es la denominación de *hipertextualidad*: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al

⁵⁴ Genette desarrolla cinco tipos de relaciones transtextuales 1) intertextualidad, 2) paratextualidad, 3) metatextualidad, 4) hipertextualidad, y 5) architextualidad.

que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (14).

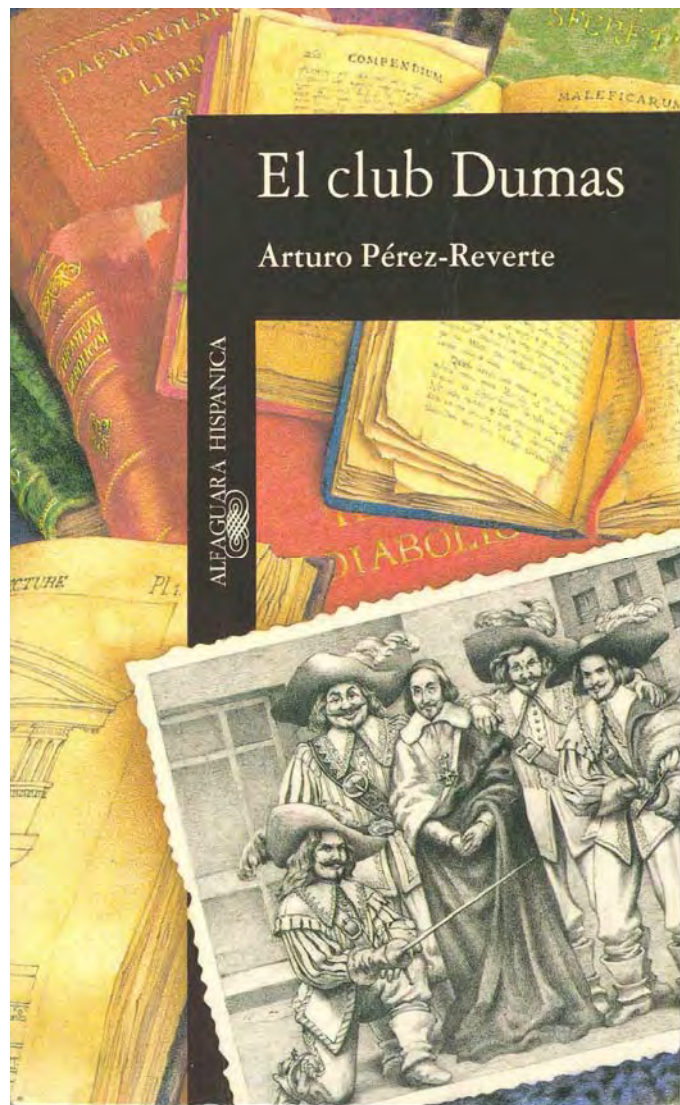
Podemos reconocer entonces que *El club Dumas* es el hipertexto que se ha escrito teniendo como hipotexto a *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas. La estrategia utilizada por el novelista español para dotar a su novela con los elementos de *Los tres mosqueteros* se concentra en tres puntos:

- 1) Personajes.
- 2) Espacio.
- 3) Estructura narrativa.

Cada uno de estos tres componentes son emulaciones directas de la novela de Alejandro Dumas y serán examinadas en el siguiente capítulo.

La paratextualidad es el otro concepto que nos sirve para explicar un peculiar tipo de intertextualidad en *El club Dumas*. Genette establece como paratextos aquellos discursos e iconografías que rodean o acompañan a un texto y están constituidos por los títulos los subtítulos, intertítulos, prólogos, prefacios, epílogos, advertencias, ilustraciones etc. Es decir todo aquello que procura un entorno variable al texto.

Debemos señalar que el aspecto intertextual empieza por la portada enlazada al título. La primera edición de *El club Dumas* fue realizada por la editorial Alfaguara que presentaba en la portada del libro un marco donde cuatro mosqueteros rodeaban a un hombre vestido con los atuendos propios de un representante de la Iglesia. Apreciemos para ello la carátula de *El club Dumas*.



Esta imagen de la portada exige que un lector coopere en el desciframiento de los íconos representados. Aquel lector (in fabula) que tenga un conocimiento de *Los tres mosqueteros* reconocerá que aquellos cuatro mosqueteros son D'Artagnan, Athos, Portos y Aramis y el hombre de toga sería la figura del cardenal Richelieu el enemigo de estos cuatro espadachines.

La iconografía en relación a Alejandro Dumas y su novela *Los tres mosqueteros* continuará acompañando a la novela de Pérez-Reverte al insertar una foto del novelista francés acompañado de Ada Menken, y dos dibujos de Maurice Leloir (1853-1940) el pintor francés quien ilustró *Los tres mosqueteros*.

La primera ilustración en relación con Dumas es una foto donde el novelista francés aparece al lado de una de sus amantes Adah Menken. La foto está insertada en el capítulo IV (119).



En la trama novelesca se refuerza con esta foto el conocimiento y la relación de Dumas con el espiritismo.

Un Dumas de sesenta y cinco años, canoso el pelo pero aún alto y fuerte, la levita abierta sobre una oronda barriga, abrazaba a Adah Menken, una de sus últimas amantes, a la que, según el texto, «*tras las sesiones de espiritismo y magia negra que tan aficionada era, le gustaba fotografiarse, ligera de ropa, con los grandes hombres de su vida*»... (120).

⁵⁵ La foto está insertada en *El club Dumas*, pero no hay referencia a la fuente, debemos entender que pertenece al archivo de Alejandro Dumas.

La paratextualidad siguiente la encontramos en los títulos de los capítulos de la novela. Primeramente transcritos de manera directa de otras novelas o aludiendo a otras novelas. Justamente el primer capítulo de la novela lleva el título del capítulo cuarenta y dos de *Los tres mosqueteros*: “El vino de Anjou”. Podemos corroborar la intención evidente del autor por reforzar el aspecto intertextual del libro buscando un lector (in fabula) capaz de cooperar y reconocer las referencias literarias que enmarcan esta novela.

En el siguiente gráfico se puede apreciar cómo es que los capítulos tienen una correspondencia intertextual con las novelas de Alejandro Dumas

El Club Dumas	Novela de Alejandro Dumas
Capítulo I El vino de Anjou	<i>Los tres mosqueteros</i>
Capítulo II La mano del muerto	Novela apócrifa atribuida a Alejandro Dumas (<i>La mano del muerto</i>)
Capítulo III Gente de toga y gente de espada	<i>Los tres mosqueteros</i>
Capítulo IV El hombre de la cicatriz	<i>Los tres mosqueteros</i>
Capítulo XII Buckingham y Mi Milady	<i>Los tres mosqueteros</i>

Los siguientes paratextos los encontramos en los epígrafes de la novela. Su posición como encabezados de cada capítulo mantiene una correspondencia con lo desarrollado en el capítulo. Todos los XVI capítulos que componen la obra presentan epígrafes. Haciendo un arqueo de todos ellos podemos encontrar puntos en común y podemos agruparlos en cuatro rubros:

1) Nueve corresponden a novelas de folletín cuyos autores son Eugene Sue, Alejandro Dumas, Paul Feval, Manuel Zevaco, Rafael Sabatini y Ponson du Terrail.

2) Cinco epígrafes provienen de relatos y novelas policiales cuyos autores son Agatha Christie, Maurice Leblanc, Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle y Souvestres y Allain.

3) Un epígrafe le corresponde a la novela *El misterio de la carretera de Sintra* del novelista portugués Eca de Queiroz. La obra de Queiroz no está necesariamente vinculada con el género folletinesco, sin embargo, la trama de la novela citada comparte elementos del relato de investigación.

4) La obra *El diablo enamorado* de Jacques Cazotte correspondiente a un tema ligado al tema del demonio sirve también como un epígrafe.

La presencia de todos estos paratextos constituyen el rasgo que convierte a la novela de Pérez-Reverte en un texto que obliga al lector a participar en la correlación de la trama con los modelos folletinescos y policiales. Los paratextos funcionan en *El club Dumas* en tres niveles. 1) a nivel de imágenes. 2) en los epígrafes. 3) en los títulos de los capítulos.

Podríamos concluir que la lectura de los paratextos recuerdan al lector la tradición heredada de la narrativa folletinesca y de la narrativa policial que ya posee un corpus y un canon establecido por lectores, escritores y críticos.

4.3 **TRAS LAS HUELLAS DE *LOS TRES MOSQUETEROS*. *EL CLUB DUMAS* UNA NOVELA DE AVENTURAS.**

Una de las virtudes literarias que goza *El club Dumas* es la capacidad de leerla desde diversas perspectivas. El modelo hipotextual principal utilizado por Pérez-Reverte para la elaboración de escenas y estructuras en *El club Dumas* es el folletín de aventuras más famoso *Los tres mosqueteros*. Como lo advierten los lectores y los críticos, diversos pasajes y personajes de la novela de Alejandro Dumas fueron “resucitados” para volver a actuar en *El club Dumas*⁵⁶.

En el capítulo 3 describimos los rasgos que definen la estructura de las novelas de Alejandro Dumas. Uno de los primeros puntos expuestos fue su reconocimiento como novela de aventuras para ello apelé a los trabajos de Jean Yves Tadié y a los de Dolores Jiménez y Elena Real quienes consideran que la temática del viaje peligroso es esencial en las novelas del escritor francés y la presencia de los tres escenarios recurrentes: el castillo, la posada y la prisión.

Analizando los códigos narrativos incorporados por Pérez-Reverte en la edificación de su novela nos encontramos con el viaje peligroso y los espacios de la posada y el castillo. Considero que un lector familiarizado con la lectura de las novelas de aventuras al cerrar las páginas de *El club Dumas* la juzgará como una novela de aventuras pues reconocerá en ella ese ingrediente tan peculiar como viene a ser el reconocido viaje temerario.

⁵⁶ Consúltense el primer capítulo de esta tesis.

A. EL VIAJE PELIGROSO EN *EL CLUB DUMAS*

Esta consideración como un texto de aventuras se va desarrollando en el plano narrativo donde conoceremos a Lucas Corso, un cazador de libros que cumple su labor como un mercenario de la bibliofilia quien como ya dijimos, recibe primeramente el encargo de certificar la originalidad de un manuscrito de Alejandro Dumas, este pedido lo llevará donde Boris Balkan quien lo remite a París donde el grafólogo Replinger exegeta en la obra del novelista francés para terminar de certificar el manuscrito de Dumas.

Esta escena nos anuncia ya que el viaje (después descubriremos que son diversos viajes) constituirá uno de los componentes que hacen de *El club Dumas* una novela de aventuras.

La amenaza que encierra los viajes de Corso se debe a los rivales que le salen al frente acechándolo, incluso antes de iniciar sus periplos a Sintra y París en sus intentos por arrebatarse el manuscrito Dumas (aunque él también piense que parte del botín sean *Las Nueve Puertas*).

B. LOS RIVALES Y LOS AYUDANTES DEL HÉROE

No existe una novela de aventuras donde el protagonista o los protagonistas no tengan uno o varios rivales a quienes enfrentarse. En muchas ocasiones estos contendientes están a la par o incluso pueden poseer mayor fuerza, tamaño e incluso estar protegidos por ciertos poderes sobrenaturales. Un ejemplo preciso sería lo que ocurre con las novelas de caballerías donde el héroe llámese Amadís o Tirante se enfrenta a seres imaginarios como gigantes, dragones o encantadores.

Obviamente el rival del héroe debe poseer cualidades que no estén por debajo de los meritos del protagonista pues eso restaría meritos a su triunfo. Como *El club* Dumas no es una novela de capa y espada como si lo viene a ser la saga del capitán Alatriste entonces nos encontramos con una novela de aventuras de fines del siglo XX con un nuevo contexto.

A la interrogante natural de ¿quiénes son los rivales de Lucas Corso? La respuesta que el lector se responde es la siguiente: Los espías-agentes el conde de Rochefort (Laslo Nicolavick) y Milady (Liana Taillefer). Lucas Corso se va a enfrentar a los “mismos” rivales de D'Artagnan y sus amigos: Richelieu, Rochefort y Milady.

Empezaremos con los espías del cardenal francés. El primero en aparecer es Rochefort. En realidad es un actor que se llama Laslo Nicolavic (como se sabrá al final). El hecho de que Corso lo identifique con Rochefort (primer rival y después amigo de D'Artagnan) refuerza el suspenso en la novela. La relación que se establece entre este personaje y Rochefort se debe a la situación que esta viviendo Corso. Ha visitado a Boris Balkan para consultarle sobre "El vino de Anjou", después de ese primer encuentro con el narrador de la novela se dirige a una taberna en que se encuentra con sus amigos con quienes discute sobre libros, especialmente sobre *Moby Dick* y *Los tres mosqueteros*, al divisar a Laslo Nicolovick (sin conocer su identidad) la mente de Corso empezará a mezclar la ficción con la realidad. Es un primer momento en que la intertextualidad empezará a borrar fronteras para sembrar en la intriga de la obra el misterio y el suspenso.

La relevaba ante las palancas y los botones un individuo alto y moreno: tenía un bigote, poblado, y una cicatriz en la cara. Su aspecto avivó en Corso un recuerdo familiar, fugaz, esfumado sin concentrarse (44).

El segundo encuentro de Lucas Corso con el hombre alto y moreno de bigote negro y una cicatriz, se realiza después de la visita que le hace a la viuda Taillefer para discutir el manuscrito de Alejandro Dumas "El vino de Anjou". Este segundo encuentro en el que no existe una comunicación explícita va a crear más incertidumbre y un deseo por identificar a este personaje.

Fue sólo un segundo en que las miradas se cruzaron, y luego el chófer volvió a su lectura. Era moreno, con bigote, y una cicatriz pálida le surcaba una mejilla de arriba abajo. Su aspecto produjo en Corso una sensación familiar: Se parecía a alguien. Tal vez recordó al hombre alto que jugaba con las tragaperras en el bar de Makarova. Te conozco, se dijo. Estoy seguro. Cierta vez, hace mucho tiempo tropecé con un fulano como tú. Y sé que estas ahí. En alguna parte. En el lado oscuro de mi memoria (58-59).

En el tercer encuentro es donde Lucas Corso sufre el primer ataque por parte de este personaje. Caminando en Toledo luego de recibir el encargo del librero Varo Borja de descifrar el enigma del tratado de demonología *Las nueve puertas*; Corso será víctima de un intencionado atropello automovilístico.

Habían sido tres segundos de versión fugaz, aunque suficiente; esta vez no llevaba un Jaguar sino un Mercedes negro, pero quien estuvo a punto de atropellarlo era un individuo moreno, con bigote y una cicatriz en la cara. El tipo del bar de Makarova. El mismo al que habría visto, con un uniforme de chofer, leyendo el periódico ante la casa de Liana Taillefer (94).

Luego de este acontecimiento y estando más reposado en su casa Lucas Corso frente a su ordenador empezará a atribuir roles a este personaje misterioso y también a la viuda Liana Taillefer como la perversa Milady. De ese acontecimiento en adelante todas las veces que aparezca Rochefort será para intentar robarle a Corso el manuscrito Dumas. Estos enfrentamientos se repetirán a lo largo de los viajes de Corso a Portugal y Francia. Estos viajes que realiza Corso constituyen de por sí este aspecto marcado y consagrado

por la novela de aventuras. Pues los viajes crean el suspenso en el cual el héroe se va a enfrentar a acontecimientos desconocidos para él (pueden ser tierras inexploradas como en el caso de muchas de las novelas de Julio Verne). En el caso de *El club Dumas*, aunque los viajes del cazador de libros tienen destino fijo; el desequilibrio es producido por las muertes ocurridas y la omnipresente presencia de Rochefort. Con lo cual el suspenso cobra más fuerza al estar el protagonista en constante peligro.

El enfrentamiento entre Lucas Corso y Rochefort llegará a uno de sus momentos de clímax en París. Será en los muelles del Sena donde el detective de libros luego de ser derrotado en una pelea contra Rochefort y viendo su próximo aniquilamiento cerca (la intertextualidad no abandona a Corso ni siquiera en esos momentos) será auxiliado por su bella y enigmática acompañante la joven Irene Adler, quien se encargará de alejar a Rochefort.

Se puede apreciar entonces que *El club Dumas* ha rescatado los mejores aportes de la novela de aventuras: sospechas, viajes, enfrentamientos, confusiones, trampas, etc. Luego de esta escena la trama se complica más pues Corso ha perdido su inseparable bolsa que contenía el manuscrito Dumas y *Las nueve puertas*. Este acontecimiento implica que el protagonista busque al villano, en esa búsqueda Corso entrará en una falsa sospecha al creer que su amigo Flavio Laponte esta comprometido en los intentos de eliminarlo, pues lo ha visto acompañado en París a la otra cómplice y rival de D'Artagnan y de Corso: Milady.

Cuando el cazador de libros empezó a darle un significado al hombre de la cicatriz, también se lo dio a Liana Taillefer, ella encarnaría de la mejor manera a la espía del cardenal Richelieu, pues no solo actitud si no también su

aspecto físico contribuye a identificarla con Milady en *El club Dumas* como rival de Corso va a permitir utilizar escenas de *Los tres mosqueteros* como arquetipos para escenas de *El club Dumas*. Esto constituye un limpio y claro elemento de palimpsesto según Genette. Pero lo importante es que esta modalidad marca otra diferencia con el folletín de capa y espada. Esto lo ha señalado oportunamente Carlos Garayar.

Pienso que la dimensión simbólica también aparece en *El club Dumas*, pues escenas que ocurren en la novela de Pérez-Reverte van a estar representadas en *Los tres mosqueteros*. Una de las más explícitas es la que tienen Corso con Milady-Liana Taillefer. Prácticamente se reproduce en el capítulo V titulado “Remember” lo sucedido en el capítulo XXXVII de *Los tres mosqueteros* titulado “El secreto de Milady”, es decir el encuentro íntimo entre D’Artagnan y Milady y el posterior ataque de la espía en situación homologa a lo que ha ocurrido entre Lucas Corso y Liana Taillefer. Utilizando sus artes amorosas Liana se entrega a Corso con la intención de obtener el manuscrito “El vino de Anjou”. Luego del lance amoroso y al no conseguir de Corso el tan ansiado botín literario intenta atacarlo con una botella de vino siendo rápidamente desarmada por Corso.

Pasado este incidente el protagonista encuentra lo en sucedido una semejanza con lo ocurrido en la novela de Alejandro Dumas.

Se sirvió un largo vaso de ginebra. No podía apartar de su cabeza la expresión de Liana Taillefer cuando se supo engañada. Ojos mortales como una daga, rictus de furia vengativa. Y no bromeaba; había querido matarlo de verdad. Una vez más los recuerdos despertaron despacio, invadiéndolo poco a poco, aunque esta vez no fue preciso, para revivirlos, ningún esfuerzo de la memoria. Era una imagen nítida como el lugar exacto del que procedía. Sobre la mesa de trabajo estaba la edición facsímil de *Los tres mosqueteros*. La abrió en busca de la escena: página 129. Allí entre muebles en desorden, saltando del lecho de puñal en mano como un diablo vengador, Milady se abalanza

sobre d'Artagnan que retrocede aterrado, en camisa, manteniéndola a raya con la punta de su espada (175).



57

El nivel simbólico se refuerza en esta escena por el elemento gráfico que repotencia el aspecto intertextual de la escena pues ante los ojos del cazador de libros se están reproduciendo en su vida escenas de la novela de Dumas.

La rivalidad surgida luego de ese esgarceo sexual se acrecentará cuando Liana Taillefer le siga los pasos a Corso en París. En esa ciudad y ya acompañado del actor Laslo Nicolavick finalmente se apoderan momentáneamente de *El vino de Anjou*.

⁵⁷ La ilustración pertenece al pintor francés Maurice Leloir.

Finalmente, atrapado Corso por sus “rivales” escuchará de labios de la propia Liana su admiración y mimetismo con la enemiga de D’Artaganan a quien admira y tributa con fervor pues se ha tatuado una flor de lis semejante a la que tiene Milady.

Existirían dos personajes más a quienes se debe considerar como parte de los “rivales” del protagonista: Boris Balkan y Varo Borja. Primero debemos decir que su actuación se produce a la sombra de los acontecimientos testimoniados por Corso. Y es que el rol de malvados enemigos o rivales no les asienta del todo.

No atribuirles del todo el protagonismo de oponentes es precisamente por no enfrentar directamente a Corso y además en ningún caso desear dañarle.

Boris Balkan emularía al cardenal Richelieu quien reconoce de alguna manera este papel en el penúltimo capítulo: “Corso y Richelieu”. Le confiesa al cazador de libros que realmente tuvo como emisarios de su plan a Liana Taillefer y a Laslo Nicolavic con la intención de que arrebatan *El vino de Anjou*. De cada uno de ellos explica su relación y da cuenta que en el caso de Liana pues le dio la oportunidad de encarnar en una situación real a Milady.

Lo malo es que ella siempre había soñado con una aventura de acción que la acercase a su heroína; algo con muchas trampas, amoríos y persecuciones. Y este episodio, hecho con la materia de sus sueños, le brindaba la gran oportunidad. Así que se puso en marcha, siguiéndole el rastro con entusiasmo. “Te traeré el manuscrito encuadernado en la piel de ese Corso”, prometió...Le respondí que tampoco debía exagerar, aunque reconozco que el error fue mío: alenté su fantasía, dando suelta a la Milady que anidaba en ella desde que leyó *Los tres mosqueteros* (452-453).

Esta explicación de la participación de Liana en la aventura del cazador de libros nos lleva a reconocer que elementos de Richelieu tiene Boris Balkan.

Considero que el único que lo emparenta con ese personaje de Alejandro Dumas es el aparente poder. En su caso un poder de carácter más de cenáculos literarios.

Caso distinto es el de Varo Borja quien es realmente el personaje asesino de la novela. Su interés no es poner en peligro la vida Corso sino apoderarse de los otros ejemplares de *Las nueve puertas*. Por lo tanto cumple el rol trascendental para que la novela de Pérez-Reverte sea considerada una novela policial, pero no es un enemigo directo del protagonista como si ocurre con las novelas de aventuras.

C. EL ESPACIO FOLLETÍNESCO EN *EL CLUB DUMAS*

Entre los elementos utilizados por Arturo Pérez-Reverte de la novela *Los tres mosqueteros* se pueden detectar la presencia de la posada y el castillo. El único de los espacios ausentes de la(s) novela(s) de Dumas sería la prisión. Estos dos escenarios típicamente dumasianos y folletinescos operan adecuándose a la historia desarrollada en una época contemporánea.

LA POSADA

Después de su primera entrevista con Balkan pasaremos a encontrarnos con uno de los espacios ya reconocidos por Dolores Jiménez y Elena Real: la posada. En realidad no es literalmente una posada sino el bar de Makarova donde Corso y sus amigos Flavio La Ponte, Zizi y Makarova conversan sobre libros, como bien dice José Belmonte Serrano:

Arturo Pérez-Reverte pretende, y a fe que lo logra, resucitar la novela folletinesca. La de mejor ley, del siglo XIX [...]. Utilizando los ingredientes más típicos del género, *El club Dumas* puede entenderse como un folletín de capa y espada del siglo XIX, aunque sagazmente estilizado y aplicado a nuestra compleja actualidad. (35).

Por eso debemos reconocer que este escenario revertiano desempeña roles equivalentes a la posada dumasiana signada por Jiménez y Real, como un espacio ambivalente, abierto a todos, donde confluyen diversas clases sociales.

Es precisamente ese carácter abierto, que permite la cohabitación de lo diverso, lo que hace de la posada el lugar por excelencia donde se producen no sólo los encuentros inesperados-clásicos en la novela picaresca, la taberna permite toda una serie de escenas humorísticas y burlescas, tanto entre parroquianos como con el posadero, de las que Dumas no deja de sacar partido. [45].

En este bar conoceremos que el cazador de libros viajará a Sintra y París por encargo de Varo Borja, presentado como el más importante librero de España. Por primera vez el lector conocerá el *Libro de las Nueve Puertas del Reino de las Sombras*, el otro libro protagonista que iniciará la trama policial de *El club Dumas*. El lector, llevado por el diálogo entre Corso y La Ponte, conocerá el origen y la naturaleza demoníaca de *Las Nueve Puertas*. En ese bar también se producirá el primer encuentro inesperado con un individuo que desencadena en Corso el inicio de su memoria intertextual:

Desaparecida su última moneda, permanecía junto a la máquina, desconcertada y vacía, caídas las manos a lo largo del cuerpo. La revelaba ante las palancas y los botones un individuo alto y moreno; tenía un bigote negro, poblado, y una cicatriz en la cara. Su aspecto avivó en Corso un recuerdo familiar, fugaz, esfumado sin concretarse (44).

EL CASTILLO

El siguiente espacio, el castillo, también hace su aparición en *El club Dumas* y al igual que la posada sufre una resemantización literaria. Aparece en primer lugar en forma de la casa de Varo Borja situada en Toledo donde Corso

recibe las órdenes de viajar a Sintra y París para conseguir, sin reparar en gastos y obstáculos, los libros gemelos de *Las Nueve Puertas*.

Las estudiosas de la narrativa de Dumas consideran al castillo como:

[...] el espacio del poder, espacio cerrado, hermético, no pocas veces sombrío, del que emana la Ley y al que sólo unos pocos tienen acceso [...]. El palacio en las novelas del escritor francés no es morada acogedora ni refugio protector, sino espacio misterioso y amenazante, laberinto tortuoso e insondable donde el héroe está constantemente amenazado de muerte (45-46).

Varo Borja es justamente aquel personaje con cierto poder (proporcionado por su alta posición económica) capaz de comprar los servicios y financiar los viajes de Corso. El peligro real que correrá este mercenario de la bibliofilia se iniciará justamente saliendo de la casa del librero, pues mientras recorre las calles de Toledo es casi arrollado por un automóvil conducido por el mismo sujeto a quien había atisbado en el bar de Makarova y también ante la casa de Liana Taillefer.

La segunda vez que nos topamos con un espacio que cumple los mismos roles del castillo dumasiano es la Quinta da Soledade en Sintra, Portugal, descrito por el narrador como un edificio rectangular del siglo XVIII, con jardines y estatuas en la entrada, completamente abandonado e invadido por la vegetación. Este edificio es el hogar de Víctor Fargas, dueño de una valiosa colección de libros de los cuales se desprende uno por uno cada cierto tiempo para poder sobrevivir, pero el interés especial reside en que posee uno de los ejemplares de *Las Nueve Puertas*. La descripción de este espacio refuerza la idea de ser un lugar peligroso para su ocupante y también para Corso, pues el detective de libros, acompañado por la joven y misteriosa Irene

Adler, encontrará al día siguiente el cadáver de Víctor Fargas dentro del estanque de la Quinta da Soledade.

El castillo vuelve a ser un escenario importante casi al finalizar el libro en los capítulos XIV y XV titulados “Los sótanos de Meung” y “Corso y Richelieu”. Continuando con la trama y con sus viajes la acción se instala en la capital francesa donde el (anti)héroe es finalmente despojado por Rochefort y Milady de su inseparable bolsa donde cargaba el manuscrito Dumas y *Las Nueve Puertas*. En su intento por recuperarlos la acción cambiará de escenario trasladándose de París al pueblo francés de Meung.

Al iniciarse el capítulo “Los sótanos de Meung” el narrador describe un paisaje lúgubre y nos presenta el espacio donde se esclarecerán algunos misterios:

La tormenta rugía desde antes del atardecer y, a intervalos, un relámpago recortaba en la negrura la mole del castillo, con zigzags de claridad restallando igual que latigazos sobre el empedrado desierto, húmedo por las rachas de lluvia, de las viejas calles medievales. (401).

Lucas Corso es conducido a este castillo por Rochefort. La descripción de este escenario, por ser propiamente un castillo, presenta los parajes correspondientes. En esta ocasión se producen dos momentos dramáticos. El primero de ellos es el enfrentamiento con Rochefort a quien pone fuera de combate tras derribarlo en las escaleras internas del castillo. El segundo momento es el descubrimiento de Boris Balkan (Richelieu) quien ha sido el hombre y el nombre oculto que había ordenado a Milady y Rochefort la recuperación de “El vino de Anjou”.

En este castillo conoceremos al misterioso club Dumas presidido por este narrador, la verdadera identidad de Rochefort (un actor llamado Laszlo Nicolavic) y la relación de amantes sostenida entre Liana Taillefer con Balkan,

por otro lado se revelará el motivo de la primera muerte descrita en la novela: la de Enrique Taillefer. Se descarta por palabras de Balkan, que la muerte del editor Taillefer haya sido un crimen y esclarece los motivos que lo llevaron al suicidio. Podemos corroborar que en este castillo se descifra una porción de los misterios que han perseguido a Corso, a su vez remarca el grado de poder y responsabilidad que tiene Balkan sobre los acontecimientos sucedidos al mercenario de libros. En una situación más, emulada de *Los tres mosqueteros*, el detective de libros extiende la nota escrita por Balkan que poseía Liana Taillefer: “Es por orden mía y para bien del Estado por lo que el portador de la presente hizo lo que hizo. 3 de diciembre 1627. Richelieu” (376). Sin embargo podemos decir que el grado de poder de Balkan tiene un perímetro reducido a círculos intelectuales como él lo ostentaba ya en el primer capítulo.

4.4 LOS PERSONAJES DE *EL CLUB DUMAS* Y SUS LECTURAS ACERCA DE *LOS TRES MOSQUETEROS*.

Considerada *El club Dumas* como una novela de aventuras entonces se respetará uno de los rasgos propios de esta especie novelística en la configuración de los personajes. En esta novela los protagonistas tienen un diseño emulado de personajes también literarios y eso constituye su signo distintivo.

Podemos incluso llegar a definirlos, como ocurre en las novelas de folletín, en dos bandos: héroes y antagonistas⁵⁸. En el plano narrativo de la novela el personaje central Lucas Corso en sus investigaciones y viajes encontrará rivales a quienes deberá enfrentar. Aunque existen ya trabajos de análisis sobre los personajes (Pia Stalder 2000) los examinaré partiendo de las lecturas que efectúan sobre *Los tres mosqueteros*.

Si bien *El club Dumas* tiene como modelo a *Los tres mosqueteros* de la cual emplea escenas y personajes para su propia construcción, también presenta diversos juicios con respecto a la novela de Alejandro Dumas. Es sin ninguna duda el mejor homenaje que Arturo Pérez-Reverte ha tributado al novelista francés, pues en la lectura de *El club Dumas* la apología al folletín de capa y espada recorre permanente todo el libro.

⁵⁸ División que no es exclusiva, lógicamente, de la novela folletinesca.

A. Boris Balkan (lector in fabula)

Lo que destacaremos son las diversas lecturas que los personajes de la novela enuncian con respecto a *Los tres mosqueteros*, pues no todas las opiniones son encomiables, especialmente la focalizada en los protagonistas del folletín de Alejandro Dumas. El primer personaje en emitir juicios sobre *Los tres mosqueteros* es Boris Balkan. En sus tres apariciones como personaje dentro de la historia va a discutir con Lucas Corso sobre la obra y vida de Alejandro Dumas, así como también valorará la novela folletinesca defendiendo su valor persuasivo y literario.

La erudición demostrada por Balkan abraza incluso el conocimiento acerca de las fuentes en que se inspiró Alejandro Dumas para la creación de *Los tres mosqueteros*.

Cuando Lucas Corso descubre el club Dumas inicia una última conversación con el narrador acerca de acerca de *Los tres mosqueteros*. En este último diálogo, Boris Balkan, resalta el aspecto humano de los mosqueteros defendiendo este rasgo como la cualidad que impregna perdurabilidad con los lectores.

De los juicios desprendidos de Boris Balkan podemos anotar las siguientes conclusiones.

1. Boris Balkan es conocedor erudito de la novela popular del siglo XIX.
2. Este personaje conoce las fuentes de las que Alejandro Dumas utilizó para la escritura de *Los tres mosqueteros*.
3. Balkan muestra los mecanismos de la novela folletinesca.

4. Boris Balkan emite juicios acertados con respecto a los personajes de la saga de los mosqueteros.

5. Las opiniones de Balkan al marcar los rasgos humanos de los cuatro mosqueteros (personajes redondos). Aspecto que los particulariza de muchos personajes folletinescos.

6. Balkan suele hacer relaciones intertextuales para mostrar la vigencia de D'Artagnan en el público.

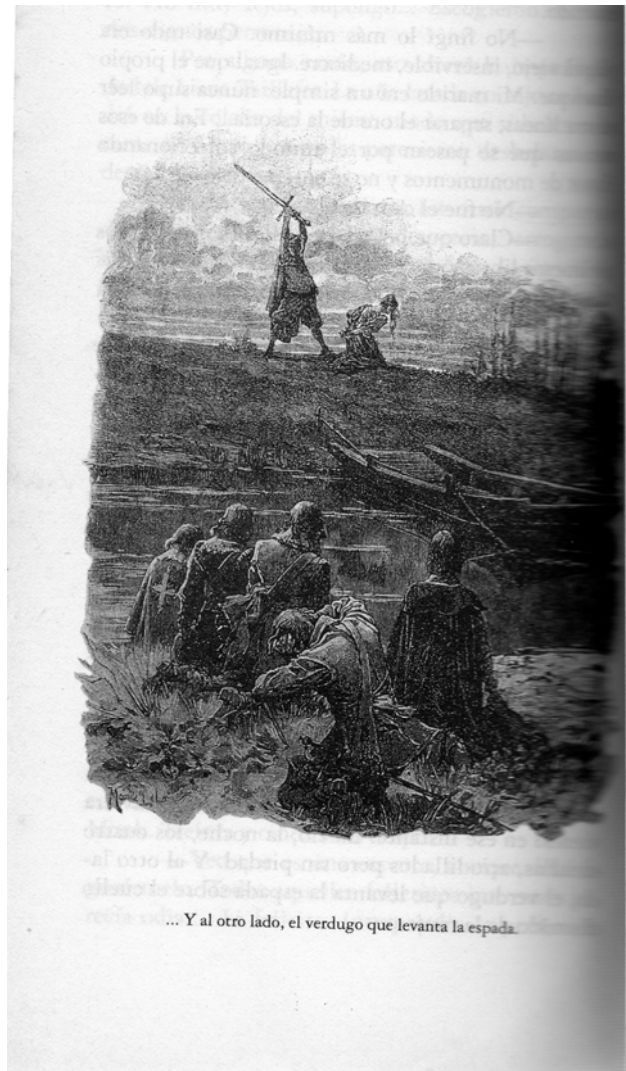
B. Liana Taillefer (lector in fabula)

Hasta el momento con respecto a las lecturas y juicios emitidos por Boris Balkan, no hay duda que el homenaje a *Los tres mosqueteros* se encuentra cargada de rasgos positivos. Liana Taillefer va a dar un punto de vista muy diferente al emitido por Balkan. Pues desacreditará a D'Artagnan y sus amigos.

... Athos, un borracho, Porthos, un idiota; Aramis, un hipócrita conspirador...
 — Ese es un punto de vista- concedió Corso.
 — Cállese. ¿Qué sabe de mis puntos de vista?... — Liana Taillefer hizo una pausa, alto el mentón, los ojos clavados en Corso como si ahora le tocara turno a él —. En cuanto a d'Artagnan — prosiguió —, ese el peor de todos... ¿Espadachín? Sólo tiene cuatro duelos en *Los tres mosqueteros*, y vence cuando Jussac se está levantando o cuando Bernajoux, en u ataque ciego, se ensarta con su espada. En el asalto con los ingleses se limita a desarmar al barón. Y necesita tres estocadas para derribar conde de Wardes... En cuanto a generosidad — le dedicó a Laponte un despectivo gesto de mentón — d'Artagnan es todavía más tacaño que este amigo suyo. (410).

Lo sobresaliente con respecto a la lectura emitida por Liana Taillefer es la simpatía y aprecio que manifiesta por Milady, la rival de los mosqueteros. Los juicios de la admiradora de la agente de Richelieu muestran a la espía, francesa como un personaje más digno de admiración por D'Artagnan y sus compañeros.

D' Artagnan, valiente, Athos caballeresco, Porthos bondadoso, Aramis fiel... ¡Dejen que me ría — y su risa sonó, en efecto, dramática y siniestra como la de Milady —. Nadie tiene la menor idea. ¿Sabe la imagen que conservo de todo ello, la que siempre admiré? ... Esa dama rubia, leal a una idea de sí misma y a quien ha elegido como jefe luchando sola, con sus propios recursos, miserablemente asesinada por cuatro héroes de cartón piedra... ¡Y ese hijo oculto, huérfano, que aparece veinte años después! — inclinó — el rostro, sombría y había tanto odio en su mirada que Corso estuvo a punto de retroceder un paso —. Recuerdo el grabado como lo estuviera viendo en ese instantes: un río, la noche, los cuatro canallas, arrodillados pero sin piedad. Y al otro lado, el verdugo que levanta la espada sobre el cuello desnudo de la mujer... (411).



59

Nuevamente la inserción de este paratexto visual establece otro lazo intertextual y describe el tipo de edición leída por Liana Taillefer y la imagen

⁵⁹ La ilustración pertenece al pintor francés Maurice Leloir.

grabada en su memoria de lectora. Como lectora in fabula su enciclopedia sobre la obra de Dumas es muy semejante a la de Lucas Corso quien en el capítulo V había relacionado su escarceo amoroso con Liana con un pasaje de *Los tres mosqueteros* y un grabado de Maurice Leloir.

Esta lectura acerca de *Los tres mosqueteros* por parte de Liana Taillefer permite balancear mejor el homenaje rendido a Alejandro Dumas. Este juicio marca nítidamente el aspecto polifónico al no mostrar un único punto de vista de lo contrario la novela se hubiera convertido en una defensa ortodoxa de *Los tres mosqueteros* muy por el contrario el tributo será de lo más heterodoxo, pues muestra diversos rasgos de los personajes (sean sus defectos o virtudes).

C. Lucas Corso (lector in fabula)

Si bien las lecturas que emiten Boris Balkan y Liana Taillefer son las más sustanciales con respecto a la novela de Alejandro Dumas, no podemos olvidar que no son ellos los únicos los que opinan acerca de *Los tres mosqueteros*. Podemos señalar a Lucas Corso que tiene un aprecio por la obra de Dumas y que realiza en esta historia una lectura intertextual entre *Los tres mosqueteros* y *Las nueve puertas*.

Lo que sigo sin comprender —proseguía Corso— es la relación entre *Los tres mosqueteros* y *Las Nueve Puertas*... Sólo se me ocurre que Alejandro Dumas también se sienta en la cima del mundo. Conoce el éxito y el poder que él desea: la fama, el dinero y las mujeres. Todo le sale redondo en la vida, cómo si gozara de un privilegio, de un pacto especial. Y cuando fallece, su hijo, el otro Dumas, le dedica un epitafio curioso: «Ha muerto como ha vivido; sin darse cuenta».

La Ponte le dirigió una mirada incrédula:

—¿Insinúas que Alejandro Dumas había vendido su alma al diablo?

— No insinuó nada. Intento descifrar el folletín que alguien está escribiendo a mi costa... Lo evidente es que todo empieza cuando Enrique Taillefer decide vender el manuscrito Dumas. El misterio arranca de ahí. Su presunto suicidio,

mi visita a su viuda, el primer encuentro con Rochefort... Y el encargo de Varo Borja. (390-391).

Tendremos también a todos los socios, exclusivos, de El club Dumas, entre ellos Umberto Eco, con admiradores incondicionales de este folletín. Presentes también en la novela están otros personajes que no necesariamente pertenecen a un club selecto como el que capitanea Boris Balkan. Ellos son Makarova o Flavio Laponte, incondicionales de *Los tres mosqueteros* pues ellos admiran esta novela emitiendo juicios impresionistas como lo hace, por ejemplo, Makarova.

D. Flavio Laponte y Makarova (lectores profanos)

Denomino como lector profano a todo lector que lee literatura con por el simple placer de disfrutar incondicionalmente de un relato literario, un poema o una obra dramática. La necesidad del lector profano es el disfrute no es su preocupación el análisis o los aspectos de “calidad” sea en la prosa o la construcción de personajes o incluso establecer y detectar puentes intertextuales en las obras. De hecho el lector profano prefiere un tipo determinado de novelas (dicho sea de paso es el género más consumido) principalmente las construidas bajo una estructura aristotélica.

El otro grupo de lector es recogiendo los postulados de Umberto Eco el lector in fabula desarrollado en su conocido libro del mismo título (1993). El lector in fabula es aquel lector ideal capaz de decodificar los signos esparcidos en el texto. Sin embargo llevados a la realidad el lector in fabula es el lector culto. Entendiendo culto por aquella persona con una nutrida información sobre

literatura y otras actividades artísticas y humanistas (cine, pintura, Historia, Filosofía, etc), los lectores in fabula no son homogéneos lógicamente pero se diferencian del lector profano pues no buscan solamente un placer estético. Pueden ser los lectores in fabula: escritores, críticos literarios, estudiantes de literatura y humanidades, etc. Finalmente podemos decir que un lector in fabula también puede buscar simplemente el placer de una buena lectura sin necesidad de echar a andar su enciclopedia literaria-cultural.

Definidos estos tipo de lectores considero que Flavio Laponte y Makarova son lectores profanos. Justamente en el primer capítulo de la novela estando Lucas Corso y Flavio Laponte en el bar de Makarova y al escuchar ella de Flavio Laponte una expresión de subestimación ocuparse de descifrar la autenticidad de *Los tres mosqueteros* frente a la investigación de *Las nueve puertas* pronuncia sus juicios literarios.

--Comparado con eso, parece ridículo hacerte perder el tiempo con *Los tres mosqueteros*...

--¿Ridículo? -- Makarova abandonaba su papel neutral para mostrarse ahora realmente ofendida --. ¡Es la mejor novela que leí nunca!

Subrayó aquello con una palmada sobre el mostrador de la barra, moldeándose con rudeza los músculos en sus antebrazos desnudos. A Boris Blakan le habría gustado oír eso, pensó Corso. En la particular lista de *best-sellers* de Makarova, de la que él mismo oficiaba como asesor literario, la novela de Dumas compartía honores estelares con *Guerra y Paz*, *La colina de Watership*, o *Carol*, de la Highsmith. Por ejemplo. (41)

De estas variadas voces y lecturas podemos sacar las siguientes conclusiones.

1. Existen diversas atalayas intelectuales desde donde se enuncian la admiración por *Los tres mosqueteros*.

2. Boris Balkan representa al lector crítico-literario que ejerce su profesión con una crítica formalista y contenidista de *Los tres mosqueteros* y

de la novela folletinesca (distinguiendo virtudes y defectos en este tipo de novelas).

3. Liana Taillefer representa al lector que no es crítico-Literario, pero es capaz de ejercer una lectura atenta e innovadora.

4. Lucas Corso representa al lector que establece relaciones intertextuales (incluso donde no existe un puente que permita la intertextualidad).

5. Los miembros del club Dumas y los demás personajes secundarios como Flavio Laponte, Makarova; representarían al lector profano que emiten juicios degustativos para valorar *Los tres mosqueteros*.

4.5 EL MODELO DUMAS FRENTE AL MODELO JOYCE

Prácticamente los escritores de la centuria decimonónica entronizaron al género de la novela como un tipo de texto apreciado y consumido, masivamente, por los lectores. El aprecio del público por la novela correspondía a la capacidad de persuasión y la “facilidad” para entusiasmarse con las historias relatadas. Se puede decir entonces que existía una homologación entre el plano narrativo y el plano discursivo de la novela decimonónica (Girard 1985; Auerbach 1996). Este tipo de estructura cambiaría al llegar el siglo XX y una de las vertientes de la novela estaría diseñada con mayor complejidad (Auerbach 1996).

Estos nuevos cambios fueron prácticamente iniciados por el novelista irlandés James Joyce. Su novela *Ulises* (1922) desencadenaría todo un cambio completo en la novela europea y también en América. Estas innovaciones impactaron decididamente en los derroteros del género novelístico. La obra creada por Joyce por su alto grado de complejidad y densidad se convirtió en un tipo de texto menos accesible al público lector.

Ulises revolucionó la concepción tradicional de la novela y definitivamente se instauró en un laboratorio para ese género literario. Uno de los aspectos que definen su alta densidad se fundamenta en la reducción al máximo de los acontecimientos, justamente con ese rasgo marcaba una diferencia esencial con la novela romántica o realista donde los personajes sí pasaban por constantes situaciones y podían desplazarse por diversos escenarios y tiempos.

Carlos Eduardo Zavaleta (1993) estudioso de la obra de James Joyce y William Faulkner, describe *Ulises* como un texto organizado en torno a ideas donde estarían diseminadas mitos, símbolos y alegorías griegas y judeo-cristianas. En su explicación indica que el argumento de la novela de Joyce no sigue los pasos de los planos narrativos convencionales y más bien pone en práctica el denominado “método de la naturaleza”.

Este método consiste en que la línea argumental del libro es dividido en multitud de fragmentos (alusiones, anécdotas, referencias) dispersas por toda la novela, siendo el lector y ya no el narrador quien se encargue de aprehenderlas y ordenarlas. Zavaleta llama a este diseño narrativo una atomización de las historias.

A partir de la fecha de su edición *Ulises* desencadenó una nueva posibilidad de escribir literatura, pues la novela de Joyce se constituiría en todo un nuevo arsenal de técnicas y posibilidades de narración. Pero seguramente la consecuencia más nefasta que provocó *Ulises* fue el distanciamiento generado en diversos lectores (profanos o incluso hipercultos en materia literaria) por la poca familiaridad con la densidad de estas nuevas técnicas como el empleo del monólogo interior o el quiebre en el orden lineal del relato.

Justamente en ese punto crucial de la relación entre el lector y la novela de estirpe joyceana es donde Arturo Pérez-Reverte va a polemizar fervorosamente como partidario de la novela cuño tradicional heredera del siglo XIX frente a una novela de carácter experimental.

En la novela de Arturo Pérez-Reverte se exhiben posturas polémicas desde las primeras páginas. El narrador Boris Balkan quien ejerce la profesión de crítico literario muy respetado y prestigioso, lo cual dentro de la trama

novelesca le otorga autoridad a sus aseveraciones. El lector encuentra desde el primer párrafo de la novela el comentario acerca de los rasgos que sigan muchas novelas de fines del siglo XX.

Nada espectacular, me temo; sobre todo en estos tiempos donde los suicidios se disfrazan de homicidios, las novelas son escritas por el médico de Rogelio Ackroyd, y demasiada gente se empeña en publicar doscientas páginas sobre las apasionantes vivencias que experimenta mirándose al espejo. (16).

Podemos observar que en las últimas líneas se menciona aquellos relatos caracterizados por plasmar historias donde usualmente no se desarrolla una trama de carácter tradicional. Es Boris Balkan bastante irónico mencionar “apasionantes vivencias” en publicaciones donde prácticamente no sucede ningún acontecimiento interesante. Como se ha mencionado al referirnos a *Ulises* hay una atomización en la(s) trama(s) pues nos transmite la sensación de que no ocurrieran acciones en la novela.

La interrogante que podemos plantearnos es ¿se refiere a las novelas de estirpe joyceano? Una respuesta aseverativa necesitaría más información para ser emitir una respuesta más contundente. Pero también se detecta una crítica a la novela de corte más clásico que de alguna manera se hubiera convertido en una especie de relato banalizado que sigue ciertas fórmulas (sobre de todo de corte policial).

El narrador en el párrafo citado estaría efectuando una doble crítica: 1) a un tipo de novela de corte tradicional diseñadas con algunos códigos demasiado gastados. 2) Una crítica hacia los libros cuya trama prácticamente está detenida.

Avanzando algunas páginas de este primer capítulo la posición crítica se hace mucho más explícita. En este primer capítulo se desarrolla una

conversación entre el protagonista y el narrador quienes hablan de novela folletinesca. Al discutir sobre la calidad de las novelas de folletín se lanza una ferviente apología a la acción y un distanciamiento con la novela de Joyce.

El ciclo de *Los mosqueteros* constituye una novela de capa y espada indudablemente folletinesca; encontrará ahí todos los pecados propios de su clase. Pero es también un folletín ilustre, más allá de los niveles habituales del género. Una historia de amistad y aventuras que permanece fresca a pesar del cambio de gustos y del estúpido descrédito en que ha caído la acción. Parece que, desde Joyce, debemos resignarnos a Molly Bloom y renunciar a Nausicaa tras el naufragio en una playa... **¿Nunca leyó mi opúsculo *Viernes o la aguja de marear?*... Si de un *Ulises* se trata, me quedo con el de Homero**⁶⁰. (24-25).

Semejante a lo ocurrido en el anterior párrafo evocado el narrador amplía sus juicios pero ya con textos citados. Es pues totalmente incuestionable su posición y rechazo a la novela *Ulises* y al tipo de novela que desencadenó. Pero por otro lado tampoco es una defensa ciega del folletín, pues reconoce que un ciclo tan ilustre como el de *Los tres mosqueteros* y sus continuaciones a pesar de la calidad reconocida también está confeccionado con los “pecados propios” de ese tipo de novelas como lo llama el narrador.

Boris Balkan con una considerable justicia reconoce que muchas obras de confección folletinesca han sido totalmente intrascendentes. Y a pesar de ese reparo rescata la obra de Alejandro Dumas.

No caiga en lugares comunes –respondí, impaciente-. El folletín produjo mucho papel deleznable, pero Dumas estaba por encima de eso... En literatura, el tiempo es un naufragio en el que Dios reconoce a los suyos; lo desafío a que cite héroes de ficción que sobrevivan con la salud de d'Artaganan y sus compañeros, salvo quizás el Sherlock Holmes de Conan Doyle. (24).

Las opiniones citadas por el narrador tienen una correspondencia con las vertidas por el autor real de la novela. Sin caer en la crítica de rasgo

⁶⁰ Las negritas son mías.

biografista se puede confirmar que la voz de Boris Balkan concuerda con las preferencias literarias de Arturo Pérez-Reverte⁶¹.

⁶¹ Un escritor como Mario Vargas Llosa en su ensayo "Elogio de la mala novela" (1990) había reflexionado anteriormente esta diferencia entre la novela decimonónica y las novelas de corte experimental del siglo XX. Sus opiniones son muy semejantes a las pronunciadas por Pérez-Reverte acerca del gusto del lector y el placer por la novela tradicional y el esfuerzo muchas veces acompañado por el tedio producido en una lectura de novelas de cuño vanguardista.

4.6 **EL CLUB DUMAS UNA NOVELA POLICIAL CLÁSICA Y NEGRA**

Como se ha revisado en el capítulo 3.2 la historia de la novela policial tiene un recorrido que parte desde la publicación de “Los crímenes de la calle Morgue” hasta las fechas actuales. Se ha explicado que desde su aparición hasta nuestros días se puede establecer dos periodos a los que se les ha designado cronológicamente de la esta manera.

1. Novela policial clásica (1845-1930). Representada por Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, Agatha Christie, George Simenon.

2. Novela policial negra (desde 1929 hasta fines del siglo XX). Representada por Dashiell Hamett, Raymond Chandler, Ross Macdonald.

Estos dos periodos como toda secuencia literaria no son cancelatorios. El surgimiento de la novela policial negra no significó, en absoluto, la desaparición de la novela policial clásica que se mantuvo en el mercado y en la preferencia del público consumidor de ese género narrativo teniendo en Agatha Christie y en George Simenon a sus autores representativos en la primera mitad del siglo XX. Lo que sucedió como ocurre con los procesos culturales como lo ha explicado Raymond Williams (1977, 1982), es el desplazamiento de una nueva manifestación cultural y su ascenso a jugar un protagonismo hegemónico. Eso es lo que ocurrió con la novela policial negra que a partir de los años 30 en adelante se entroniza en el mercado de libros y se convierte en la novela policial hegemónica.

Establecidas los periodos y características de la novela policial consideramos que *El club Dumas* compone la trama policíaca de su historia incorporando los códigos de ambos tipos de novelas. Empezaremos por ello

deteniéndonos en señalar el funcionamiento de los mecanismos típicos de la novela policíaca clásica.

La novela está dividida en XVI capítulos, además del texto anticipativo que inicia la historia. Del capítulo I al VII la estructura más nítida es la de una novela de pruebas (aventuras específicamente). Pero del capítulo VIII hasta el último, la trama policial adquiere fuerza pues a partir de allí empiezan los crímenes donde constantemente el protagonista considera que será la posible víctima.

Establecemos que en la novela se producen dos investigaciones: la primera es libresco e intelectual (tanto la del manuscrito Dumas como la del tratado de demonología) que moldea lo correspondiente al relato policial clásico; la segunda investigación está centrada en averiguar por un lado los crímenes acontecidos en los viajes del protagonista y su relación con los ataques recibidos.

El libro empieza con el descubrimiento por parte de la policía del cuerpo de Enrique Taillefer, poniendo al lector en alerta, pues el primer personaje que conoceremos en esta historia es un cadáver. Este anzuelo narrativo atrapa al lector sembrándonos las típicas preguntas que surgen en estos relatos: ¿Por qué se produjo esta muerte? ¿Fue un crimen? ¿Quién es el criminal? En estas breves páginas ya podemos darnos cuenta que tanto el relato policíaco y la saga de los mosqueteros estarán enlazados, pues cerca del cadáver de Taillefer se encontrará un viejo ejemplar de *El vizconde de Bragelonne*.

Entrando los lectores al primer capítulo, el rumbo de la historia va por otro camino y solamente el narrador se limita en alguna ocasión a comentar dicha muerte. Como hemos informado anteriormente, este primer misterio se

resuelve en el castillo de Meung donde Balkan aclara los motivos del suicidio del esposo de su amante.

Como toda buena novela policial contamos con un detective representado por Lucas Corso, pero sus investigaciones no son sobre misteriosos crímenes sino más bien de libros. Esa labor viene a ser especificada constantemente desde el primer capítulo. Un ejemplo del reconocimiento de su trabajo detectivesco lo encontramos en el primer diálogo que sostiene con la bella viuda Liana Taillefer:

- ¿Ese es su trabajo? — preguntó ella — ¿Autenticar manuscritos?
- Hizo un vago gesto afirmativo. La viuda estaba un poco desenfocada ante sus ojos, insólitamente más próxima.
- A veces. También busco libros raros, grabados y cosas por el estilo. Cobro por ello.
- Depende — se puso las gafas, y los contornos de la mujer se perfilaron de nuevo, nítidos, en su retina. A veces mucho y otras poco; el mercado tiene sus altibajos.
- Una especie de detective, ¿no? — aventuro ella, en tono divertido—. Un detective de libros.
- Era el momento de sonreír. Lo hizo mostrando los incisivos, con una modestia calculada al milímetro. Adóptenme en el acto, decía su sonrisa.
- Sí. Supongo que podríamos llamarlo así. (50)

Su función de reconocido cazador de libros es la razón para ser contratado por Varo Borja con el fin de adquirir los dos ejemplares de *Las Nueve Puertas* que se encuentran en poder de Victor Fargas y de la Baronesa alemana Frida Urgan, radicada en París. La historia de este singular libro, tal como la refiere Varo Borja, se remonta a los inicios de la imprenta, la atracción de las Nueve Puertas se resume en que combinando ciertos requisitos formulados por el libro, la persona que los cumpla podrá invocar al diablo. Se remarca pues en el pedido de Varo Borja la necesaria labor detectivesca para examinar estos tres ejemplares:

- Averígüelo. Investigue *Las Nueve Puertas* si de un crimen se tratara. Rastree pistas, compruebe cada página, cada grabado, el papel la

encuadernación... Remonte hacia atrás esa pesquisa para descubrir de dónde procede mi ejemplar. Después, en Sintra y París, haga lo mismo con los otros dos (85-86).

Esa investigación del texto demonológico es lo que constituye la parte de la novela policíaca clásica. Como apreciamos los lectores *Las Nueve Puertas* contienen nueve láminas que serán cotejadas para establecer las semejanzas y diferencias entre ellas. Este es justamente uno de los pasajes del libro donde el lector (in fábula) aprecia más el lado lúdico del argumento, eso es por lo acertado de insertar ilustraciones con lo cual los lectores nos vemos condicionados a participar en el juego al lado de Lucas Corso.

Este punto de los grabados es lo que nos lleva a destacar al libro como primer objeto de investigación. *El club Dumas* es en sí un libro–objeto para investigar, no solamente porque seguimos la trama policíaca. Como la historia de esta novela es tan persuasiva nosotros los lectores podríamos preguntarnos si las *Nueve Puertas* fue un texto real o desaparecido en el tiempo y rescatado exclusivamente en la imaginación del novelista español o bien únicamente un invento producto de la mente de Arturo Pérez–Reverte.

Y justamente las respuestas a estas preguntas, que válidamente nos podemos hacer, la encontramos si revisamos el libro como una pista más. Una de las páginas donde muy pocas veces nuestros ojos suelen detenerse es la página de créditos, revisándola con detenimiento encontraremos la primera clave real de *Las Nueve Puertas*. Esa clave puede ser develada si nos damos cuenta que se indica que las ilustraciones interiores corresponden a Francisco Solé sobre idea de Arturo Pérez-Reverte. Eso nos lleva a la conclusión de que *Las Nueve Puertas* es un libro imaginario perteneciente al mundo de la ficción.

La primera visita de investigación que realiza Lucas Corso es a los hermanos Pedro y Pablo Ceniza, quienes viven el Madrid viejo; su oficio es encuadrar y restaurar libros. Lo singular de estos hermanos es su reconocida capacidad para falsificar libros de cualquier época. La información útil que le dan al cazador de libros (también para el lector) descarta una posible falsificación en la edición pues tanto el papel, como la xilografía y la impresión provienen de la época de Aristide Torchia. El siguiente paso de Lucas Corso es ir a Portugal y Francia para terminar su investigación.

Su llegada a Sintra no solamente es la continuación de la investigación sobre *Las Nueve Puertas*. Es en este escenario donde la novela adquiere la categoría indiscutible de novela policíaca debido al crimen que va a ocurrir tensando más el suspenso que va a continuar en aumento puesto que el protagonista ha sido víctima en esta historia de la vigilancia e intento de atropello por parte de un desconocido (Rochefort) así como también de la seducción y furia de Liana Taillefer al intentar recuperar “El vino de Anjou”. También debo reconocer que el suspenso ya se había iniciado antes de la aparición de los crímenes.

Cotejando los ejemplares de *Las Nueve Puertas*, el mercenario de libros comprobará que las diferencias entre el ejemplar de Varo Borja y la del librero portugués se sitúan en los grabados. Al ser diferencias gráficas el lector (real) participará con Corso en el análisis de los tres ejemplares. Precisamente al ubicar las diferencias se hará referencia al juego (elemento que aparece más en la novela policíaca tradicional):

Con las láminas enfrentadas se sintió de pronto infantil, igual que cuando jugaba a detectar los siete errores. Realmente- hizo una mueca-, se trataba de eso. La vida como juego. Y los libros como espejo de la vida. (218)

Este aspecto lúdico va a estar muy marcado en la investigación literaria gracias a las láminas presentes en la novela. Esto permite al lector estar al lado de Corso en su investigación desde una atalaya muy privilegiada. Esta idea es uno de los aportes donde se reconoce la influencia de Umberto Eco.

Recurrió a un viejo sistema de colación: las tablas comparativas usadas por Umberto Eco en el estudio sobre la Hanau. Ordenadas sobre el papel las láminas que contenían diferencias, resultaba el siguiente esquema [...]. (223).

Este mismo procedimiento será realizado cuando se encuentra visitando a Frida Ungern en su fundación. Con este libro también volverá a utilizar la tabla comparativa; de esa manera, y observando las láminas, tanto Corso como el lector terminaremos por identificar las diferencias en los dibujos. Esta última visita a la experta en demonología completa la investigación con respecto a *Las Nueve Puertas*.

Como señalé líneas atrás es durante sus viajes donde se producen los crímenes. Es por eso que a partir del capítulo VIII, con la muerte de Fargas, que la novela adquiere el rostro de novela policíal. Hasta la llegada de ese capítulo el discurso tomaba sólo la forma de una investigación literaria. A partir de la muerte de Fargas; Lucas Corso tendrá que asumir un papel que no es necesariamente el de un detective privado, pero necesitará averiguar quién es el autor de esos crímenes puesto que ha sufrido misteriosos ataques con anterioridad.

El problema o enigma que debe resolver no solamente es identificar quién, de manera brutal ahogó a Víctor Fargas y quién prendió fuego a la casa de Frida Ungern, muerta presa de las llamas. La otra interrogante que se plantea Lucas Corso es ¿por qué incineró los ejemplares del librero portugués y de la baronesa alemana? El criminal no solamente se ha contentado con

eliminar a los propietarios, en sus actos también ha eliminado los otros dos ejemplares de *Las Nueve Puertas* y por los ataques que seguirá recibiendo el protagonista, parecería que el próximo a desaparecer es él junto con el texto de demonología. Esto refuerza la curiosidad en el lector por develar quién de todos los sospechosos es el autor de los crímenes.

Es París donde el suspenso de la novela continuará expandiendo su arco de tensión al producirse este segundo crimen y la destrucción de otro ejemplar de *Las Nueve Puertas*. Los misterios que lo acechan tendrán su explicación lógica y racional al conocer la existencia del secreto club Dumas y a su organizador y fundador llegando a su fin la novela de aventuras, pero también permitirán al cazador de libros armar todas las pistas para conjeturar, acertadamente, que el autor de los crímenes y responsable de la trama policial que ha vivido es Varo Borja.

Esta descripción cubre principalmente lo referido a los elementos de la novela policial clásica. Y sin embargo hemos mencionado que la novela de Pérez-Reverte es también tributaria del policial negro. Lo que la enlaza con esté género policial es la figura de Corso, presentado como un solitario, aficionado a la ginebra que vive como mercenario de libros. Por otro lado su conducta es la de un tipo que con excepción de llegar al asesinato no tiene escrúpulos para conseguir el libro pedido por su(s) cliente(s).

—La razón comercial *Armengol e Hijos, Libros Antiguos y Curiosidades Bibliográficas* piensa —dijo, la barba rubia y rizada con espuma de cerveza en torno a la boca—. Acaba de telefonar su abogado.

—¿De qué me acusan? —preguntó Corso.

— De engañar a una viejecita y saquear su biblioteca. Juran que esa operación la tenían ellos comprometida.

— Pues que hubieran madrugado, como hice yo.

— Eso dije, pero están furiosos. Cuando fueron por el lote, habían volado el *Persiles* y el *Fuero Real de Castilla*. Además, hiciste una tasación del resto muy por encima de su valor. Ahora la propietaria se niega a vender. Pide el

doble de lo que ofrecen... —bebió un trago de cerveza mientras guiñaba un ojo, risueño y cómplice—. Clavar una biblioteca, se llama esa bonita maniobra. — Sé como se llama —Corso descubría el colmillo en una sonrisa malévola— Y Armengol e Hijos lo saben también.
 — Una crueldad innecesaria — preciso La Ponte, objetivo —. Pero lo que más les duele es el *Fuero Real*. Dicen que llevártelo fue un golpe bajo. (31-32).

Este comportamiento lo emparenta con las conductas de detectives de la serie negra como Sam Spade, Philip Marlowe o Lew Archer. El protagonista de *El club Dumas* es pues una especie de Sam Spade de la bibliofilia. Otro ejemplo en la trama de la novela donde se exhibe sus métodos ilegales para conseguir sus objetivos se detalla en el capítulo VIII al pedir los servicios de su amigo, el policía portugués Amílcar Pinto, a fin de que consiga, mediante sus contactos, hurtar el ejemplar de Víctor Fargas. El otro elemento típico de la novela policíaca negra es la presencia del sexo manifestado en el encuentro sexual que tiene con Liana Taillefer y la figura de ella como mujer fatal quien utiliza sus atributos físicos y sexuales para intentar manipular a los hombres. Como podemos apreciar el autor ha aprovechado de la mejor manera los elementos que nutren lo mejor de la novela policíaca clásica y negra.

Debemos especificar que la investigación del vino de Anjou, el mundo libresco que frecuenta Lucas Corso, los diálogos sobre libros de los personajes y la información literaria desplegada a lo largo de la novela son los rasgos que tiñen a la novela como una novela policial culta, pues el lector (in fabula) no solamente participa de la investigación realizada por el protagonista, si coopera con el texto tendrá que apelar a su cultura para decodificar la información literaria desplegada a lo largo del libro.

Podemos concluir los siguientes aspectos.

1. La novela está constituida por una historia de trama policial y que se adopta en el desarrollo de los acontecimientos en un discurso de novela policial.

2. Existen dos tipos de investigación. La primera de corte intelectual y lúdica realizada con el tratado de demonología *Las nueve puertas*. La segunda de corte policial realizada a partir de los crímenes ocurridos en Sintra y París.

3. *El club Dumas* combina muy bien dos aspectos de la novela policial tradicional y la novela policial negra: la curiosidad y el suspenso.

4. La novela se inicia presentando la curiosidad en el lector que será remplazada por el suspenso.

5. La investigación con los libros por su aspecto gráfico se presenta como un juego lúdico. Un rompecabezas más cercano a la novela policial tradicional.

CONCLUSIONES

1. *El club Dumas* integra la narrativa española posmoderna. Las características literarias que la distinguen como un texto posmoderno se ajustan principalmente en la incorporación de los códigos típicos de la novela folletinesca y de la novela policial (en su vertiente clásica y negra), considerados estos géneros como literatura de masas. Otro componente de la literatura posmoderna inherente en *El club Dumas* es el diseño narrativo clásico al mantener una secuencialidad lógica y cronológica en los acontecimientos.

2. La novela se muestra también como un texto que asume las características de una poética del autor real. En declaraciones y entrevistas, Arturo Pérez-Reverte, ha definido y defendido sus preferencias como lector y escritor. En *El club Dumas* la voz del narrador proclama su adhesión por las novelas compuestas en una estructura clásica distanciándose críticamente de la narrativa experimental de estirpe joyceana. Estas ideas son homólogas a las expresadas por Pérez-Reverte.

3. *El club Dumas* funciona como una novela eminentemente intertextual cuyos códigos provienen de la novela decimonónica. La intertextualidad en la obra de Pérez-Reverte se despliega en diversos registros como las ilustraciones que cumplen una función paratextual o el comentario de libros de diversas épocas, aunque con un detenimiento en la narrativa decimonónica, otras referencias son las menciones de películas cinematográficas que han

formado el alimento cultural de varios personajes de la novela de Pérez-Reverte.

4. El libro de Arturo Pérez-Reverte por la recargada información intertextual apela a la cooperación de un lector in fabula capaz de decodificar a los textos mencionados. Este tipo de literatura exige del lector una participación muy activa para descifrar la información proporcionada en la narración. Ese aspecto le da modernidad a la novela por condicionar al lector a participar de una lectura menos pasiva.

5. *El club Dumas* es representativa del tipo de novela de aventuras. Se resemantizan los componentes característicos de la literatura de aventuras esencialmente de los libros escritos por Alejandro Dumas. En la obra de Pérez-Reverte se diseña una narración de aventuras en un nuevo contexto dentro de la sociedad contemporánea.

6. La novela *El club Dumas* es también portadora de información correspondiente a los mecanismos y funcionamientos del relato folletinesco. El lector se educa por los diálogos de los personajes acerca del contexto y los componentes de la publicación de los folletines en el siglo XIX.

7. La novela de Arturo Pérez-Reverte se inserta en la literatura de trama policial por ello la inscribimos dentro de ese género narrativo. El entramado detectivesco forma uno de los argumentos del libro, siendo la otra historia la correspondiente a la folletinesca de aventuras.

8. Existen dos tipos de investigación. La primera, intelectual y lúdica se concentra en descifrar y cotejar los grabados insertados en el tratado de demonología *Las Nueve Puertas* diseñando un componente lúdico para el protagonista como para el lector. La segunda investigación empieza a partir

de los crímenes ocurridos en Sintra y París con lo cual se define el argumento característico de la narración policial.

9. Se distinguen en la estructura narrativa de *El club Dumas* los dos tipos de novela policial. El primero de corte tradicional se focaliza en la investigación de *Las Nueve Puertas*, especialmente por el aspecto lúdico que permite participar al lector. El segundo formato es el correspondiente a la narrativa policial negra distinguido en la figura de Lucas Corso, quien por su ambigüedad moral se asemeja a los detectives de la novela policial negra. Otro componente de este tipo de literatura es la presencia del sexo y de la mujer en su rol agresivo y seductor representado por Liana Taillefer.

10. *El club Dumas* constituye una nueva categoría que denominamos novela policial culta siendo su primer modelo *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco. Los rasgos se ciñen en presentar misterios para resolver con enigmas centrados en elementos culturales como la literatura, la pintura o la filosofía. Este tipo de narración literaria necesita de un lector in fabula que descifre las referencias intertextuales que barnizan estos textos.

BIBLIOGRAFÍA

I. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

1. LIBROS

- PÉREZ-REVERTE, Arturo. *El húsar*. Madrid: Akal, 1986.
 _____. *El maestro de esgrima*. Madrid: Mondadori, 1988.
 _____. *La tabla de Flandes*. Madrid: Alfaguara, 1990.
 _____. *El club Dumas*. Madrid: Alfaguara, 1993.
 _____. *La sombra del águila*. Madrid: Alfaguara, 1993.
 _____. *Territorio comanche*. Madrid: Ollero & Ramos, 1994.
 _____. *Obra breve* 1. Madrid: Alfaguara, 1995.
 _____. *La piel del tambor*. Madrid: Alfaguara, 1995.
 _____. *El capitán Alatriste*. Madrid: Alfaguara, 1996.

1.1 ENTREVISTAS A ARTURO PÉREZ-REVERTE

- PÉREZ-REVERTE, Arturo. "Novelista/ El reportero de TVE publica "El club Dumas". Entrevista con Miguel Ángel del Arco. *Tiempo* (14 de junio de 1993): 120-121.
 _____. "Arturo Pérez-Reverte. El quinto mosquetero". Entrevista con Almudena Solana. *Qué leer* Nº 3 (septiembre de 1996): 36-38.
 _____. "Arturo Pérez-Reverte: El analfabetismo de los críticos ha hecho mucho daño". Entrevista con Juan Manuel de Prada en, José Manuel López de Abiada – Augusta, López Bernasocchi, (eds.) *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*. Madrid: Verbum, 2000, 389-396.

II. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ABRIL, Gonzalo. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.
 AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoría de la literatura*. (1967). Madrid: Editorial Gredos, 1984.
 ALBALADEJO, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Universidad de Alicante, 1986.
 _____. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1991.
 ALBÉRES, René Marie. *Metamorfosis de la novela*. (1966). Madrid: Taurus, 1971.

ALLEN, Sture, (ed.) *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Berlín-Nueva York: De Gruyter, 1989.

ALONSO, Santos. *La novela de transición*. Madrid: Libros Dante, 1983.

_____. *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*. Madrid: Marenostrum, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. Madrid: Editorial Gredos, 1999.

ARNÁIZ, Joaquín. "El Club Dumas", *Álbum*, 36, 1993, s/p.

ATKINSON, Nora. *Eugène Sue et le roman-feuilleton*. París: Nemours, 1929.

AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. (1946). México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

BAL, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción narratológica)*. (1977). Madrid: Cátedra, 1985.

BAJTIN, Mijail. *Estética de la creación verbal*. (1979), México: Siglo XXI editores, 1982.

_____. *La poética de Dostoievski*. (1929). México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

_____. *Teoría y estética de la novela*. (1975). Madrid: Taurus, 1991.

BAQUERO GOYANES, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Editorial Castalia, 1995.

BARBACHANO, Carlos J y Santos, SANZ VILLANUEVA, (eds.) *Teoría de la novela*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976.

BARTH, John. "The literature of Replenishment". (1979). *The Friday Book*. New York: Putnam's Sons, 1984: 193-206.

BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de los Relatos", en Roland Barthes (ed.), *Análisis estructural* (1966). Buenos Aires: Editorial Tiempo contemporáneo, 1970, 9-43.

BASTIDA, Vicente. *Historia Universal de la literatura. El folletín francés*. Nº 100, Barcelona: Orbis-Origen, 1982.

BELMONTE SERRANO, José Arturo Pérez-Reverte. *Los héroes cansados*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995.

_____. "Introducción", en José Belmonte Serrano. *Arturo Pérez Reverte. Los héroes cansados*. Madrid: Espasa Calpe, 1995, 25-57.

_____. *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*, Murcia: Nausicaä, 2002.

_____. "La teoría literaria y su didáctica: Arturo Pérez-Reverte y la novela española actual", en José Belmonte Serrano. *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*. Murcia: Nausicaä, 2002, 65-75.

_____. "La novela y su didáctica: *El club Dumas* y *El capitán Alatriste*", en José Belmonte Serrano. *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*. Murcia: Nausicaä, 2002, 77-83.

_____. "Un paseo didáctico por la Historia y la Literatura española del Siglo de Oro: el ciclo del capitán Alatriste", en José Belmonte Serrano. *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*. Murcia: Nausicaä, 2002, 109 -119.

_____. "Arturo Pérez-Reverte: literatura y cine", en José Belmonte Serrano. *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*. Murcia: Nausicaä, 2002, 177-191.

BELMONTE SERRANO, José y Juan Manuel, LÓPEZ DE ABIADA. *Nuevas tardes con Marsé*. Murcia: Nausicaä, 2002.

BELMONTE SERRANO, José y José Manuel, LÓPEZ DE ABIADA, (eds.) *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Murcia: Nausicaä, 2003.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis. *Palabras transparentes (La configuración del discurso del personaje en la novela)*. Madrid: Editorial Cátedra, 1992.

BENET, Juan. *Volverás a Región*. Barcelona: Seix Barral, 1967.

_____. *Una meditación*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

BENJAMÍN, Walter. *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1980.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística general*. (1966). México: Siglo XXI, 1971.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. (1982). México: Siglo XXI editores, 1999.

BLOOM, Harold. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. (1994). Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.

BOBES NAVES, María del Carmen. *La novela*. Madrid: Editorial Síntesis, 1998.

BOOTH, Wayne. *La retórica de la ficción*. (1961). Barcelona: Bosch, 1974.

BORDE, Raymond y Etienne, CHAUMENTON. *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1958.

BORGES, Jorge Luis y Adolfo Bioy, CASARES. *Seis problemas para don Isidro Parodi*. Buenos Aires: Sur, 1942.

_____. *Los mejores cuentos policiales*. Primera serie. Buenos Aires: Emecé, 1943.

_____. *Los mejores cuentos policiales*. Segunda serie. Buenos Aires: Emecé, 1951.

_____. *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Losada, 1967.

- _____. *Nuevas crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires: La Ciudad, 1977.
- _____. "El cuento policial". (1979), en Jorge Luis Borges. *Obras completas IV*. Barcelona: Emecé Editores, 1996, 189-197
- BORY, Jean-Louis. *Eugène Sue – Le roi du roman populaire*. París: Hachette, 1962.
- BOURNEUF, Roland y Réal, OUELLET. *La novela*. (1972). Barcelona: Ariel, 1975.
- BRIOSCHI, Francisco y Costanzo, DI GIROLAMO. *Introducción al estudio de la literatura*. (1984). Barcelona: Ariel, 1998.
- BRUNORI, Vittori. *Sueños y mitos de la literatura de masas. Análisis crítico de la novela popular*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980.
- CALDERÓN, Manuel. "Pérez-Reverte lleva a "El club Dumas" las lecturas infantiles que no quiere olvidar". *ABC Cataluña*, 22 de setiembre de 1993: s/p.
- CAVALLO, Guglielmo y Roger, CHARTIER,(ed.) *Historia de la lectura en el mundo occidental*. (1997). México: Taurus, 2006.
- CASULLO, Nicolás, (comp.) *El debate modernidad- posmodernidad*. Buenos Aires: Puntosur, 1989.
- CELA, Camilo José. *La colmena*. Buenos Aires: Emecé, 1951.
- CERCAS, Javier. *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. (Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico). Barcelona: Instituto Cervantes - Crítica, 1999.
- CHANDLER, Raymond. *El sueño eterno*. (1939). Barcelona: Barral, 1977.
- _____. *Adiós, muñeca* (1940). Barcelona: Barral, 1977.
- _____. *El largo adiós*. (1953) Barcelona: Barral, 1977.
- _____. *El simple arte de matar*. (1944). Barcelona: Bruguera, 1980.
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. (1978). Madrid: Taurus Humanidades, 1990.
- CHRISTIE, Agatha. *El asesinato de Roger Ackroyd*. (1934). Buenos Aires: Ediciones Orbis, 1984.
- _____. *Un crimen dormido*. (1976). Barcelona: RBA, 2007.
- _____. *Asesinato en el Orient Express*. (1934). Barcelona: RBA, 2007.
- _____. *Un cadáver en la biblioteca*. (1942). Barcelona: RBA, 2008.
- CLAVERÍA, Carlos. "La consagración del libro". *El ciervo* 510-511, (09 de octubre de 1993): s/p.

COLLINS, Ray. *Sangre, crimen y balas. Crónicas y misterios de la novela negra*. Barcelona: Circulo Latino, 2004.

COLMEIRO, José F. *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona: Anthropos. 1994.

_____. "The Spanish Connection: Detective Fiction alter Franco". *Journal of Popular Culture*. 28. 1, 1994: 151-161.

COMA, Javier. *La novela negra. Historia de la aplicación del realismo crítico a la novela policíaca norteamericana*. Barcelona: El viejo topo, 1982.

_____. *Diccionario de la novela negra norteamericana*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1985.

CONAN DOYLE, Arthur. *Sherlock Holmes. Obras completas* (Volúmenes I, II, III). Barcelona: Ediciones Orbis, 1987.

CONTE, Rafael. "Leer es una aventura", prólogo a Arturo Pérez-Reverte. *Obra breve 1*. Madrid: Alfaguara, 1995, 9 -20.

CONTURSI, María Eugenia y Fabiola, FERRO. *La narración. Usos y teorías*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2000.

CORTÁZAR, Julio. "Vida de Edgar Allan Poe". (1956)., en Julio Cortázar. *Obra crítica/2* (Edición de Jaime Alazraki). Madrid: Alfaguara, 1994, 289-364.

_____. "Algunos aspectos del cuento (1962-1963)", en Julio Cortázar. *Obra crítica/2* (Edición de Jaime Alazraki). Madrid, Alfaguara, 1994, 368 -365.

CRUZ, Juan. "El autor de *La tabla de Flandes* y *El maestro de esgrima* publica en Alfaguara *El Club Dumas*. La imaginación interminable de Arturo Pérez-Reverte". *Boletín de Alfaguara*, (mayo-junio de 1993): 1 -3.

CUDDON, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1991.

DE CÓZAR, Rafael. "El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte", en José Belmonte Serrano - José Manuel López de Abiada (eds), *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia: Nausicaä, 2003, 45-59.

DEL MONTE, Alberto. *Breve historia de la novela policíaca*. Madrid: Taurus, 1962.

DE URIOSTE, Carmen. Totalización del gusto cultural: dos novelas de Arturo Pérez-Reverte. *Revista Hispánica Moderna*, L, 2 (diciembre de 1997): 403-414.

DEL PRADO BIEZMA, Javier. *Análisis e interpretación de la novela*. Madrid: Editorial Síntesis, 2000.

DEL REY, Santiago. "Un D'Artagnan para Adultos. Arturo Pérez- Reverte evoca en "El Club Dumas" los folletines del siglo XIX". *El Observador*, 29 de julio de 1993: s/p.

DÍAZ, César E. *La novela policíaca*. Barcelona: Acervo, 1973.

DOLEZEL, Lubomír. "Truth and Authenticity in Narrative". *Poetics Today*, 1, 1980: 7-25.

_____. "Mimesis and Possible Worlds". *Poetics Today*, 9, 1988: 475-496.

_____. "Possible Worlds in Literary Fictions", en Allen Sture (ed.) *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Berlín-Nueva York: De Gruyter, 1989: 221-242.

_____. *Historia breve de la poética*. (1990). Madrid: Síntesis, 1997.

_____. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco/Libros, 1999.

DUMAS, Alejandro. *El vizconde de Bragelonne*. (1847-1850). Buenos Aires: Editorial Sopena, 1954.

_____. *Veinte años después*. (1845). Barcelona: Castell y Moretón Editores, 1981.

_____. *Los tres mosqueteros*. (1844). Madrid: Anaya, 1995.

_____. *La reina Margot*. (1844). Madrid: Cátedra, 1995.

DUCROT, Oswald y Tzvetan, TODOROV. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. (1972). Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. (1965). Barcelona: Lumen, 1985.

_____. *Los límites de la interpretación*. (1990). Barcelona: Editorial Lumen, 1992.

_____. *Lector in fabula*. (1979). Barcelona: Editorial Lumen. 1993.

_____. *El superhombre de masas*. (1978). Barcelona: Editorial Lumen, 1995.

_____. *Seis paseos por los bosques narrativos*. (1994). Barcelona: Editorial Lumen, 1996.

_____. *Las poéticas de Joyce*. (1962). Barcelona: Editorial Lumen, 1998.

ECO, Umberto y Thomas A, SEBEOK, (eds.) *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*. (1983). Barcelona: Editorial Lumen, 1989.

ESCOBAR, Alberto. *La partida inconclusa*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976.

FORRADELLAS, Joaquín - MARCHESE, Angelo. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Editorial Ariel, 1994.

FOSTER, Hal (ed.) *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985.

GARAYAR, Carlos. "D'artagnan al ataque". *El Mundo. Artes & Letras*, 28-29 de enero de 1995: 3D.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Los orígenes de la novela*. Madrid: Ediciones Istmo, 1972.

_____. *Primeras novelas europeas*. Madrid: Ediciones Istmo. 1990.

GARRIDO DOMINGUEZ, Antonio (comp.) *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997.

GARCÍA TORTOSA, Francisco. "Introducción", en James Joyce. *Ulises*. Madrid: Cátedra, 2001: IX-CLXXXII.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (1962). Madrid: Taurus. 1989.

_____. *Figuras III*. (1972). Barcelona: Editorial Lumen, 1989.

_____. *Ficción y dicción*. (1991). Barcelona: Editorial Lumen, 1993.

_____. *Nuevo discurso del relato*. (1983) Madrid. Editorial Cátedra, 1998.

GIOVANNOLI, Renato (ed.) *Ensayos sobre el nombre de la rosa*. Barcelona: Editorial Lumen, 1987.

GIRARD, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. (1961). Barcelona: Anagrama, 1985.

GOYTISOLO, Juan. *Señas de identidad*. Barcelona: Seix Barral, 1966.

_____. *Reivindicación del conde don Julián*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

_____. *Juan sin Tierra*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

GRACIA, Jordi, (coord). "Dossier. La narrativa española actual". En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 579, septiembre de 1998.

_____. (coord.) *Historia y crítica de la literatura española 9/1 Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*. Barcelona: Crítica, 2000.

GRANDES, Almudena. *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets Editores, 1989.

_____. *Malena es un nombre de tango*. Barcelona: Tusquets Editores, 1994.

GREIMAS, A. J. y J. COURTÉS. *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, II. Madrid: Gredos, 1991.

GUBERN, Román (ed.) (1970). *La novela criminal*. Barcelona: Tusquets, 1982.

_____. *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama Colección Argumentos, 2002.

GUTIÉRREZ, Miguel. *Celebración de la novela*. Lima: Peisa, 1996.

HABERMAS, Jürgen. "Dies Moderne—ein unvollendetes Project". *Kleine politische Schriften*, I-IV, Frankfurt, 1981: 444 - 464.

_____. "La modernidad un proyecto inacabado". *Ensayos políticos*. Barcelona: Península, 1998, 265 -283.

_____. *El discurso filosófico de la modernidad*. (1985). Madrid: Taurus, 1989.

HAMMETT, Dashiell. *El halcón maltés*. (1929). Barcelona: Bruguera, 1978.

_____. *Cosecha roja*. (1929). Barcelona: Bruguera, 1978.

_____. *La llave de cristal*. (1930). Barcelona: Bruguera, 1978.

HART, Patricia. *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction*. London & Toronto: Associated University Presses, 1987.

HARROWITZ, Nancy. "El modelo policiaco: Charles S. Peirce y Edgar Allan Poe", en Umberto Eco –Thomas A. Sebeok (eds.), *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989, 241-264.

HAYCRAFT, Howard. *Morder of pleasure. The life and times of the detective story*. Nueva York: Applrton-Century, 1941.

HIGHET, Gilbert. *La tradición clásica* Vols. I y II. (1949). México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

HOLLOWAY, Vance R. *El posmoderrnismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Madrid: Fundamentos, 1999.

HOVEYDA, Fereydoun. *Historia de la novela policíaca*, Madrid: Alianza Editorial, 1967.

INTERDONATO, Silvia. "De la palabra a la imagen: *La Novena Puerta*, versión cinematográfica de *El club Dumas*" en José Belmonte Serrano - José Manuel López de Abiada (eds.), *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Murcia: Nausicaä, 2003, 163-183.

_____. "*El club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte y la novena puerta de Roman Polanski: de la novela al film". Tesis para optar el grado de Licenciatura en lengua y literatura extranjera. Universita di Messina, 2003.

ISER, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. (1972). Madrid: Taurus, 1987.

JAMESON, Frederic. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. (1984). Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

JIMÉNEZ, Dolores y Elena, REAL. "Introducción" en Alejandro Dumas. *La reina Margot*. Madrid: Cátedra, 1995: 9-49.

JOYCE, James. *Ulises*. (1922). Madrid: Cátedra, 2001.

KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. (1948). Madrid: Editorial Gredos, 1985.

KNIGHT, Stephen. *Form and Ideology in Crime Fiction*. Londres: Macmillan, 1980.

KRISTEVA, Julia. (1970). *El texto de la novela*. Barcelona: Editorial Lumen, 1974.

_____. (1969). *Semiótica*. Madrid : Fundamentos, 1981.

LACASSIN, Francis. *Mythologie du roman policier 1*. París: Unión Générale d'Éditions, 1974.

Leer. (dossier) "Vuelve la novela negra". Año XVII, nº 126, octubre 2001.

LANDERO, Luis. *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets Editores, 1989.

_____. *Caballeros de la fortuna*. Barcelona: Tusquets Editores, 1994.

LÁZARO CARRETER, Fernando y Evaristo, CORREA CALDERÓN. *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Cátedra, 1974.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel y Julio, PEÑATE RIVERO (eds.) *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas de best-sellers*. Madrid: Verbum, 1997.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel y Hans, Jörg NEUSHÄFER (eds.) *Entre el ocio y el negocio: industria editorial y literatura en la España de los 90*. Madrid: Verbum, 2000.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel y Augusta, LÓPEZ BERNASOCCHI, (eds.) *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid: Verbum, 2000.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel y Augusta LÓPEZ BERNASOCCHI. "Para una gramática del best seller desde el canon literario: *El club Dumas* como paradigma", en José Belmonte Serrano - José Manuel López de Abiada (eds), *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia: Nausicaä, 2003, 185-237.

LÓPEZ VALERO, Amando. "Aproximación al universo de la literatura a través de *El club Dumas* como paradigma", en José Belmonte Serrano - José Manuel López de Abiada (eds.), *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte* , Murcia: Nausicaä, 2003: 239-250.

LOTMAN, M Yuri. *Estructura del texto artístico* (1970). Madrid: Ediciones Istmo, 1978.

LOZANO MIJARES. María del Pilar. *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros, 2007.

LUKÁCS, Georg. *La teoría de la novela*. (1920). Barcelona: Grijalbo, 1975.

_____. *Materiales sobre el realismo*. (1958). Barcelona: Grijalbo, 1976.

LYOTARD, James. *La condición posmoderna*. (1979). Madrid: Cátedra, 1989.

- MACDONALD, Ross. *El blanco móvil*. (1949). Buenos Aires: Alfa, 1974.
 _____. *Dinero negro*. (1966). Madrid: Alianza Editorial, 1974.
 _____. *El coche fúnebre a rayas*. (1962). Buenos Aires, 1975.
- MANZANO, Emilio. "Intrigas y bibliófila". *La Vanguardia*, 28 de mayo de 1993: s/p.
- MARÍAS, Javier. *Corazón tan blanco*. Barcelona: Anagrama, 1992.
 _____. *Mañana en la batalla piensa en mí*. Barcelona: Anagrama, 1994.
 _____. *Los dominios del lobo*. (1971). Barcelona: Anagrama, 1996.
 _____. *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara, (1998).
- MARSE, Juan. *Últimas tardes con Teresa*. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- MARTÍN GARZO, Gustavo. *El pequeño heredero*. Barcelona: Lumen, 1997.
- MARTÍN SANTOS, Luis. *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral, 1962.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona, Seix Barral, 1972.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María. *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid: Editorial Castalia, 1997.
- MARTINÓN, Martín. *Novela española de fin de siglo: cuatro lecturas*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, 2001.
- MECCARIELLO, Anna. *Le novelas-enigma di Arturo-Reverte: una "sencillez" Che non è "simpleza"*. Tesis para obtener el grado de Licenciatura. Università degli Studi di Napoli, 1998.
- MENDOZA, Eduardo. *La verdad sobre el caso Savolta*. (1975). Barcelona: Seix Barral, 1997.
- MIRALLES, Carlos. *La novela en la antigüedad clásica*. Barcelona: Editorial Labor, 1968.
- MONTANER FRUTOS, Alberto: "De libros y enigmas: La trama bibliográfica de *El club Dumas*", en José Manuel López de Abiada – Augusta, López Bernasocchi (eds.), *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid: Verbum, 2000, 214-243.
- MONTERO, Rosa. *Te trataré como una reina*. Seix Barral: Barcelona, 1983.
 _____. *Amado Amo*. Madrid: Debate, 1988.
 _____. *Bella y oscura*. Seix Barral: Barcelona, 1993.
 _____. *La hija del caníbal*. Barcelona: Espasa-Calpe, 1997.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio. *El invierno en Lisboa*. Barcelona: Seix Barral, 1987.

_____. *Beltenebros*. Barcelona: Seix Barral, 1989.

_____. *El jinete polaco*. Barcelona: Planeta, 1991.

MUKAROVSKÝ, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*. (1936). Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

NARCEJAC, Thomas. *Una máquina de leer: la novela policíaca*. (1975). México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

NAVAJAS, Gonzalo. *Teoría y práctica de la novela española postmoderna*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

_____. "Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española". *Revista de occidente* 143, 1993: 105-130.

_____. *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB, 1996.

OLEZA, Joan. "Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo". *Diáloexto*, 1 (1994): 79-104.

_____. "Un realismo posmoderno". *Ínsula*, 589-590 (1996): 39-42.

PADURA FUENTES, Leonardo. *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. La Habana: Ediciones Unión, 2000.

PALMER, Jerry. *Thrillers*. (1978). México. Fondo de Cultura Económica (Colección Popular), 1983.

PAVEL, Thomas G. *Mundos de ficción*. Caracas: Monte Ávila, 1995.

PÉREZ MELGOZA, Adrián. "Presentes imperfectos: La pugna entre realismo y post-modernismo en las novelas de Arturo Pérez-Reverte" en José Belmonte Serrano - José Manuel López de Abiada (eds), *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia: Nausicaä, 2003: 331-343

PÉREZ-REVERTE, Arturo. "Un vicio siempre joven". *Leer*, 67, (VIII-IX, 1993):16-18.

_____. "Fatalidad". *Obra breve/1*. Madrid: Alfaguara, 1995: 361-366.

_____. "Cuatro héroes cansados". *Obra breve/1*. Madrid: Alfaguara, 1995: 373-384.

_____. "La vía europea al best-seller" en José Manuel López de Abiada - Augusta, López Bernasocchi, (eds.) *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid: Verbum, 2000, 361-367.

POE, Edgar Allan. *Cuentos*. I y II. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

POZUELO YVANCOS, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993.

PRADO ALVARADO, Agustín. "Narrativa española de fines del siglo XX". *Impacto cultural, Revista oficial de la cámara peruana del libro*, enero, año 1, N° 3, (enero 2002): 13-14.

_____. "Misteriosos Crímenes en *El club Dumas*", en José Belmonte Serrano - José Manuel López de Abiada (eds), *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia: Nausicaä, 2003: 345-362.

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento ruso*. (1928). Madrid: Editorial Fundamentos, 1971.

RAINOV Bogomovil. *La novela negra* (1970). La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1971.

RAMÍREZ FRANCO, Sergio. "Elementos para una poética del relato acausal". *Escritura y pensamiento*. Año II, 6, 2000: 129 -135.

REIS, Carlos y Ana Cristina M. LÓPEZ. *Diccionario de narratología*, Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1996.

REDONDO GOICOCHEA, Alicia. *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid: Siglo XXI editores, 1995.

REY, Alfonso. *Construcción y sentido de "Tiempo de silencio"*. Madrid: Porrúa Turanzas, 1977.

REYES, Alfonso. "Sobre la novela policial". (1945)., en Alfonso Reyes. *Prosa y poesía*. Madrid: Cátedra, 1977.

REYES, Graciela. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid: Editorial Gredos, 1984.

RICOUER, Paul. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI editores, 1995.

RIVERA, B Jorge. *El folletín y la novela popular*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

RIX, Rob (ed). *Leeds Papers on Thrillers in the Transition. "Novela negra" and Political Change in Spain*. Great Britain: Tinity and All Saints College, 1992.

ROBERT, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela* (1972). Madrid: Taurus, 1973.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco J. *Como leer a Umberto Eco: El nombre de la rosa*. Barcelona: Ediciones Júcar, 1994.

ROMERA CASTILLO, José. *Gramática textual. Aproximación semiológica a "Tiempo de silencio"*. Valencia: Universidad de Valencia, 1976.

ROMERO TOBAR, Leonardo. "La narrativa popular". *Anthropos*. Revista de documentación científica de la cultura. Literatura popular, conceptos, argumentos y temas, N °166-167, 1995, pp. 25-29.

SANZ VILLANUEVA, Santos. *Tendencias de la novela española actual*. Madrid: Ediciones de bolsillo, 1972.

_____. *Historia de la novela social española (2 vols.)* Madrid: Alhambra, 1979

_____. *Historia de literatura española 6/2. El siglo XX. Literatura actual*. Barcelona: Ariel, 1984.

_____. "La novela". *Los nuevos nombres*. Tomo IX de *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica, 1992, 249-284.

_____. "Víctima de su virtuosismo". *Diario 16*. 12 de junio de 1993: XIV.

_____. "Vidas prestadas", en José Belmonte Serrano. *Arturo Pérez-Reverte. Los héroes cansados* Madrid: Espasa-Calpe, 1995: 23-57.

_____. "El archipiélago de la ficción". *Ínsula*, 589-590 (1996): 3-4.

_____. "El revertismo y sus alrededores", en José Belmonte Serrano - José Manuel López de Abiada (eds), *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, Murcia: Nausicaä, 2003: 13-22.

SERRA, Marius. "Les mosques dels mosqueters", *Les nostres*. 10 de octubre de 1993: s/p.

SPIRES, Robert C. *Post-Totalitarian Spanish Fiction*. Columbia: University of Missouri Press, 1996.

SPITMESSER, Ana María. *Narrativa posmoderna española*. New York: Peter Lang, 1999.

STALDER, Pia. "Aproximación a tres de los personajes principales de *El club Dumas*", en José Manuel López de Abiada, - Augusta López Bernasocchi (eds.), *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid: Verbum, 2000, 447-457.

STENDHAL. *Rojo y negro*. (1831). Madrid: Alianza Editorial, 1970.

_____. *La cartuja de Parma*. (1839). Madrid: Alianza Editorial, 1983.

SUE, Eugène. *Los misterios de París*. (1842.)Barcelona: Bruguera, 1974.

SUMALAVIA, Ricardo. "El género policial: el relato policial clásico y la novela negra", *Diégesis. Revista de narración*, 1, 2001: 45-50.

SYMONS, Julian. *Historia de la novela policial*. (1972). Barcelona: Bruguera, 1982.

TADIÉ, Jean Yves. *Le roman d'aventures*. París: P.U.F, 1982.

TODOROV, Tzvetan. "Las categorías del relato literario". Roland Barthes (ed.), *El análisis del relato*. (1966). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, 55-71.

_____. "La doble lógica del relato" en Carlos J. Barbachano – Santos Sanz Villanueva(eds.) *Teoría de la novela*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1976, 387-404.

TOLA, Fernando y Patricia GRIEVE. *Los españoles y el boom*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1971.

TORRES, Rosana. "Arturo Pérez-Reverte llena su última novela de trampas y juegos literarios". *El País*, 21 de mayo de 1993: s/p.

VALLS, Fernando. *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica, 2003.

VARGAS LLOSA, Mario. "Elogio de la mala novela. *Al este del Edén*", en Mario Vargas Llosa. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1990, 143-150.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel Martín. *Novela y nación en el Perú republicano*. Tesis para obtener el grado de Magíster. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.

VIDAL-FOLCH, Ignacio. "Pérez-Reverte revisita los tres mosqueteros en "El club Dumas". *La Vanguardia*. 21 de mayo de 1993: 44.

VILAS, Cécile. "De incunables, xilografías y encuadernaciones: la temática del libro antiguo en *El club Dumas* o "Nadie lee impunemente un libro en el siglo XX", en José Manuel López de Abiada, - Augusta López Bernasocchi (eds.), *Territorio Reverte. Ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte*, Madrid: Verbum, 2000, 457-480.

VILA MATAS, Enrique. *Historia abreviada de la literatura portátil*. Barcelona: Anagrama, 1984.

_____. *El viaje vertical*. Barcelona: Anagrama, 1999.

_____. *Bartleby y compañía*. Barcelona, 2000.

VV.AA. *Socialismo y consolación. Reflexiones en torno a "Los misterios de París"*. Barcelona: Tusquets Editor, 1974.

_____. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

_____. *The sociology of culture*. Nueva Cork: Schocken Books, 1982.

WARREN, Austin y René, WELLEK. *Teoría literaria*. (1949). Madrid: Editorial Gredos, 1974.

ZAVALETA, Carlos Eduardo. *Estudios sobre Joyce y Faulkner*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas – Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1993.

ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.